скенирао

Теодор Анагност

СВЕТОЗАР РАДОЈЧИЋ

ПОРТРЕТИ СРПСКИХ ВЛАДАРА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

РЕПУБЛИЧКИ ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ
СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ

БЕОГРАД
1996.

МУЗЕЈ ЈУЖНЕ СРБИЈЕ У СКОПЉУ
КЊИГА I ПОСЕБНА ИЗДАЊА 1 9 3 4

СВЕТОЗАР РАДОЈЧИЋ

ПОРТРЕТИ СРПСКИХ ВЛАДАРА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ



СКОПЉЕ
1 9 3 4



СВЕТОЗАР РАДОЈЧИЋ
(снимљено око 1934. године)

Увод.

Последњих година изашло је много дела која се баве проблемом портрета у уметности Средњега Века. Од балканских народа су први Грци и Румуни, год. 1930, објавили збирке слика својих владара. Портрете византинских царева скупио је покојни С. П. Ламброс. Његово дело остало је недовршено. Грци су га ипак издали.[1] Уз многобројне табле додан је текст с најосновнијим коментаром. Ламброс је највише сабирао минијатуре, али ни оне нису све скупљене. У целој збирци нема ниједне византинске фреске; иначе је књига преоптерећена несавременим минијатурама и дрворезима. Много потпунија и технички сјајно опремљена је румунска збирка, коју је издао Н. Јорга; ту је и коментар опширнији него у Ламброса.[2] Малобројни бугарски владарски портрети нису издани у нарочитој збирци, но добро су проучени у радовима А. Н. Грабара и Б. Д. Филова.[3]

Тек после објављивања грчког, бугарског и румунског материјала може се проценити колико су важни српски портрети из доба од XIII—XV в. Грчка збирка изненађује својом скромношћу. И бугарски материјал је, као што сам споменуо, јако мали. Број румунских портрета је огроман, но то су већином фреске каснијих времена и, осим тога, рестаурисањем веома искварене. На Балкану су стари српски портрети најмногобројнији и најбоље очувани. Слике српских краљева, царева, претставника цркве и племића, нарочито из доба Немањића, пружају драгоцене податке не само за српску прошлост, него и за целу средњевековну културу и уметност суседних балканских земаља.

На Западу је, после Светског рата, много рађено на историји портрета, нарочито откако је на конгресу историчара у Осло-у год. 1928 покренуто питање о лајичкој иконографији Средњег Века. Тада је створена и нарочита иконографска комисија.[4] Директиве за њен рад дали су Французи. С публикацијама су започели Немци и досад су издали три књиге, а намеравају издати целу збирку под заједничким именом «Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses».[5] Главни посао око уређивања ове велике историје портрета је на В. Гецу (W. Goetz). Према објављеном нацрту, у овој серији треба да изађе и монографија о византинском портрету од Г. Острогорског.[6]

Српски владарски портрети заузимају у балканској историји средњевековне културе и сликарства нарочито угледно место. Можда ће се после њихова издавања показати да су они, бар у некојим случајевима, користан материјал и за општу историју европског портрета у Средњем Веку.

[1] *Σ. Λάμπρος, Λεύκωμα βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων, ἐν Ἀθήναις,* 1930.
[2] N. Jorga, Domnii Români dupa portrete şi fresce contemporane, Sibiiu, 1930.
[3] A. N. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928.
B. D. Filow, Geschichte der altbulgarischen Kunst ... Berl. u. Leipz., W. de Gruyter, 1932; рецензије Грабара: Byz. Zeitschr., 33. Bd., 1, 146—150 и Ibid. 33. Bd., 478.
[4] S. H. Steinberg, Die internationale und die deutsche ikonographische Kommission, Histor. Zeitschr., Bd. 144, 2 (1931) 287—296.
[5] P. E. Schramm, Die deutschen Kaiser u. Könige in Bildern ihrer Zeit. I (751—1152), ed. Teubner 1928; J. Prochno, Das Schreiber- u. Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei (800—1100), ed. Teubner 1930; S. H. Steinberg u. Chr. Steinberg - v. Pappe, Das Bildnis geistlicher u. weltlicher Fürsten u. Herren, I, ed. Teubner, 1930.
[6] Није ми познато, да ли и нова иконографија француских краљева стоји у вези с интернационалном иконографском комисијом (Maumené - Harcourt, Iconographie des rois de France. I (de Louis IX à Louis XII), Paris, A. Colin, 1929); књига ми, нажалост, није приступачна.

Занимање Срба за портрете њихових владара било је одавно врло живо. Могла би се, као увод овоме раду, написати нарочита студија о судбини владарског портрета у српској уметности у перијоду од краја XV—XIX в. Но због обиља материјала мора се историја традиције нашега портрета за себе обрадити. Ја ћу овде навести само неколико примера тих касних, несавремених портрета, из којих ће се моћи разабрати како се схватање старосрпског владарског лика мењало према менталитету појединих генерација.

Најстарије, мени познате, штампане слике српских владара налазе се у млетачким зборницима Божидара Вуковића и његова сина Вићенца из половине XVI в. Год. 1741 издао је Христофор Жефаровић, уз свој превод Ритерове Стематографије, прву збирку српских и неколицине бугарских владарских портрета.[7] Ликови нису измишљени. Жефаровић је, као и илустратор млетачких зборника, копирао тадашње зидне слике. Он је обнављао иконографске типове онако како их је црквена традиција до његових времена очувала. Скоро сви портрети замишљени су као иконе. Збирка је збиља и служила као приручник црквеним живописцима. На крају Стематографије додан је, као историјски портрет, лик цара Душана.[8] Према овој слици види се да је Жефаровићу била позната нека старија, страна, династичка иконографија, можда баш лепа галерија бакрореза француских краљева из Патријарашке библиотеке у Карловцима.[9] Декоративни оквир портрета у споменутој француској збирци као да је служио за узор Жефаровићу.

У римничком Србљаку Синесија Живановића — из год. 1761 — налази се опет збирка слика Срба светаца; то су већином ликови владара. Захарија Орфелин издао је 1765 год. у Млецима исти Србљак с натписом «Правила молебнаја». Он је прецртао слике из Синесијева Србљака, много их улепшао и све ставио на један лист, испред насловне стране.

Павле Јулинац, писац најстарије штампане српске историје, издане у Млецима 1765 год., први је, код нас, употребио оригиналне портрете владара као историјске документе.[10] Он је донео савремене слике деспотице Ангелине и синова јој Ђорђа и Јована; ликови су с печата једне повеље из атонског петропавловског манастира.

Јован Рајић је у својој Историји Бугара, Хрвата и Срба издао десет портрета Немањића, девет слика као вињете и једну, Душанову, преко целе стране.[11] Ове ликове цртао је Јаков Орфелин а у бакар их је резао Ернст Мансфелд.[12] Осим портрета, Рајић је донео и слику споменутог печата из Јулинца и једну слику новца деспота Ђурђа. Портрети Немањића у Рајићевој Историји измишљени су; можда су делимично прегледани из страних историја; мислим да су и Рајић и Орфелин подешавали слике Немањића баш према споменутој француској иконографији. И Рајић и Орфелин потпуно игноришу Жефаровићеву галерију српских владара, која заиста није уливала много поверења. Жефаровић има у својој галерији два Милутина — Милутина, српског краља, и Милутина, мироточца софијског. Овакве погрешке компромитовале су Жефаровића у очима ученога Рајића. Ипак је, мислим, још важнији узрок Рајићева неповерења према Жефаровићу био друге природе. У Војводини се — у XVIII в. — под утицајем католицизма већ формирало ново, западњачко, схватање икона, по коме је светитељев лик само плод сликареве

[7] Стематографіа, юже . . . стѣйшимꙋ гдⷭнꙋ Ӏѡсифꙋ Четвертомꙋ патріархꙋ Христофоръ Жефаровичъ принесетъ . . . и дарꙋетъ в' Вѣннѣ / аѱма (1741).

[8] О Жефаровићу (Џефаровићу) упор.: P. Kolendić, Džefarović i njegovi bakrorezi. Гласник истор. др. у Н. Саду, св. 8, књ. IV, 1 (1931) 35—45.

[9] На књигу ме је упозорио мој отац. Њен је натпис: Effigies regum Francorum omnium, a Pharamundo, ad Henricum usque Tertium. Noribergae 1576; иста књига издана је и немачки: Abcontrefaitung aller Cönige etc. Cöln 1598.

[10] Краткое введеніе въ ІСТОРІЮ произхожденія славеносербскаго народа.

[11] Исторія разныхъ славенскихъ народовъ наипаче Болгаръ, Хорватовъ и Сербовъ, I-IV, Беч, 1794-95.

[12] О Е. Мансфелду, бакоресцу и словоливцу, који је око г. 1780 радио у Курцбековој штампарији у Бечу, упор.: A. Mayer, Wiens Buchdrucker-Geschichte (1482—1882), II. Bd., Wien, 1887, 47.

маште, а не салик (обнова) прототипа-портрета свечевог, као што се раније сматрало у православном живопису.[13]

У XVIII в. променило се код Срба из основе схватање старог владарског портрета. Рајић напушта у црквеној традицији очувану иконографију светих краљева свакојако баш због тога што су ти ликови били иконе. Он први доноси слике српских владара светаца без ауреоле и ствара нову галерију лајичких, измишљених, портрета, у коју су, међутим, неки каснији писци гледали као у прави историјски документ.

Неповерење према портретима у црквеном живопису било је и касније велико. После ослобођења Србије од Турака постао је бар део наших старих задужбина приступачан и оним војвођанским Србима који су се занимали за историјске старине. Тако Димитрије Давидовић саставља већ 1822 год. свој занимљиви опис Жиче.[14] У првом опширном путопису кроз ослобођену Србију, «Путешествију» Јоакима Вујића, које је изашло 1828 год., спомињу се често и старе слике ктитора; чак се наводе и натписи око њихових ликова. Но ови први подаци нису могли — бар за неко време — да уђу у историјску науку.

Врло критичке примедбе о старим српским портретима први је дао сликар Димитрије Аврамовић у свом Опису српских старина на Атосу. Он сматра ликове српских владара у Хиландару продуктом фантазије; изрично вели: «ликови су им измишљени»; из текста се не види, да ли Аврамовић чак и савремени тамошњи Милутинов портрет сматра фиктивним ликом.[15]

Средином XIX в. почело се код нас јављати занимање за портрете и у историјским расправама. Год. 1852 публиковао је Јован Стерија Поповић у Седмици историјску расправу о Стефану Дечанском.[16] Описујући краљев спољашњи изглед, Стерија пише најозбиљније: «лик његов који се у Историји Рајићевој налази, прилично одговара његовом темпераменту, само ја мислим, да је уста морао имати другојачија, и носио је браду». По спомињању темперамента види се шта је Стерија мислио — он реконструише физички лик по карактеру, сасвим у стилу популарне, календарске, физиогномике.

Те исте године изашла је и књига Гедеона Јуришића «Дечански првенац».[17] Он често спомиње владарске слике, увек наведе место где се лик налази и прилично тачно препише натпис поред њега; саме портрете не описује.

Давидовићеви, Вујићеви, Аврамовићеви и Јуришићеви описи старина, највише у облику путописа, стоје на челу многобројне литературе исте врсте, која је током XIX в. стално расла. Год. 1859 изашла је Гиљфердингова «Поездка», знамените руско путописно дело о нашим јужним крајевима, с множином бележака о ктиторским сликама.[18] Гиљфердинг доноси преко тридесет натписа с портрета. Каснији описи Милићевића, Срећковића, Јастребова и других стално су попуњавали знање о ликовима наших владара. За све ове путописе и описе карактеристично је да спомињу портрете највише због натписа, који су једино и искоришћавани као историјски документи.[19] Па ипак је и овакав индиректан интерес користио познавању владарских портрета — добио се бар приближан топографски преглед споменика.

[13] О овом питању: G. Ostrogorskij, Les décisions du «Stoglav» concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine. L'art byz. chez les Slaves II, Paris, ed. Geuthner, 1930, 399.

[14] У Летопису Матице Српске, књ. 13 (1828), 9—22.

[15] (Дим. Аврамовић), Описаніе древностій србски у светой . . . гори. У Београду 1847, 5.

[16] Седмица, I (1852), 68.

[17] Гедеона Јосифа Юришића Дечански Првенацъ. У Новом Саду 1852.

[18] А. Гильфердингъ, Поѣздка по Герцеговинѣ, Босніи и Старой Сербіи (Зап. имп. русс. геогр. общ. XIII С. П. Б. 1859).

[19] Натписи на портретима чине засебни одељак у књизи Љ. Стојановића, Записи и натписи, III (1905) 75—81 и VI (1926) 73—82. Због самих натписа су се у нашој историјској литератури много претресали измишљени портрети српских краљица из галерија угледних талијанских породица. Тако постоји, на пр., множина чланака о портрету Ане Дандолове (жене Првовенчанога) који се налази у Понте Казалу код Падове (Даница, 1861, бр. 24; Јавор, 1893, бр. 11; Глас LX [1901] 30; Летопис Мат. Срп., 208 [1901] 4, 128; Политика, 1928, 6—9 јан.; Време 1929, 20 април).

У овом уводу нећу да набрајам новију литературу о старосрпском портрету. Она је, уосталом, скоро сва сакупљена у библиографији што су је издали Мије (Millet), Ибровац и Кашанин.[20] У целој модерној литератури о српском владарском портрету највише се истиче чланак Н. Л. Окуњева «Портрети краљева — ктитора у српском црквеном живопису».[21] Он је тачно утврдио места портрета у распореду старог српског живописа и први је показао да постоји садржајна веза између портрета и фресака у њиховој околини. У радњи Окуњева спомињу се само главније владарске слике; аутор је своја проучавања — највише иконографска — вршио на пробраном материјалу.

Данас се још не може дати дефинитиван суд о српском владарском портрету. Под новијим слојевима фресака крије се сигурно и доста владарских слика. Осим тога, до данас не постоји ниједна потпуна историја старе српске уметности, па зато ни одношај портрета према црквеном живопису није толико јасан колико би морао бити. Исто тако нису ни она питања из културне историје, која долазе при проучавању портрета много пута у обзир, ни издалека довољно обрађена. Због неразјашњених појмова у овом подручју наше историјске науке и испао је стварни коментар јако опширан. Но он је био преко потребан, јер би без њега остали некоји важни споменици потпуно неразумљиви. Стилски развој старог српског портрета није, засада, још потпуно јасан. Тек када се проуче све слике владара, црквених и лајичких достојанственика онда ће се моћи приступити општим, вишим проблемима нашег средњевековног портрета.[22] Ја сам се трудио да скупим што већи број владарских портрета, да их што тачније опишем, да их коментирам и да их што правилније хронолошки распоредим. На крају сам дао кратак систематски преглед по садржини и по стилу најизразитијих споменика.

Материјал сам обрадио овако: Узимао сам, у првом реду, савремене портрете на фрескама.[23] Од несавремених владарских слика спомињем само оне које су рађене ускоро после смрти владара и које су сачувале главне особине портрета. Осим тога, редовно набрајам и оне схематизоване ликове који су везани у исту композицију с правим портретима. Фреске сам поделио у четири групе.

У првом одељку је само стонски портрет.

У другом сам одељку скупио слике Немањића од Немање до краља Милутина. То су већином фреске рашке школе, које и хронолошки и топографски сачињавају јасну целину; арињске фреске, које би по стилу могле спадати и у ову групу, преместио сам у трећи одељак, уз остале слике Милутинове.

Трећа глава обухвата споменике Јужне Србије из времена најјаче експанзије српске државе у Средњем Веку. Ту су портрети Милутина, Дечанског, Душана и Уроша.

У четвртом одељку обрађени су ликови наследника Немањића: Мрњавчевићи, кнез Лазар и деспоти. То је збирка портрета из последњих деценија српске самосталности; јако је разнолика по тенденцијама, по стилу и по квалитету.

Ову сам поделу спровео према периодизацији стилског развоја старе српске уметности. Одмах упада у очи, да се код нас етапе уметничке еволуције у многом слажу с развојем општих политичких прилика. Домаће политичке промене заиста су деловале на старо српско сликарство, а на портрет нарочито. Велики политички догађаји у историји средњевековне Србије изазивали су честа премештања државног средишта. Како су портрети били типични претставници дворске уметности, то се и владарски лик сеобом двора излагао различитим утицајима. Веза између политичке историје и владарског портрета очевидно је постојала. Стил владарске слике мењао се каткад само зато што се због политичких прилика изменио географски оквир културне средине у којој је двор живео. Но утицај локалних, националних, прилика на српске владарске слике ипак се не сме прецењивати. Развој старе српске уметности био је чврсто везан уз судбину целокупног сликарства хришћанског Истока, и главне промене стила на српским портретима јављале су се у исто доба кад и код Византинаца и Бугара. Велики преокрети у начину схватања српског портрета нису, дакле, били везани само за српски развој, него, још више, за ток опште источнохришћанске уметности. Зато сам у овом тешком питању подједнако водио рачуна о локалним и интернационалним утицајима.

Сви портрети српских владара, што сам их овде прикупио, налазе се по црквама. То су донаторске и репрезентативне слике, очуване у црквеној средини, која је била нарочито одана двору. Ови ликови су били замишљени као споменици ктиторске побожности и владарске славе. Зато су већ због саме садржине — да стил оставим на страну — идеализовани. Слике намењене широкој публици и далеком потомству увек су таке. Било би ипак погрешно мислити да стари српски портрети немају ништа индивидуално. На њима се увек претставља физички изглед портретисаног, али је сва пажња сконцентрисана на слику главе. Све остало је типизовано — став, гестови, ношња и атрибути. Тако се елементи ових фресака могу поделити на две половине: на продукте уметничког рада (стил и, донекле, композицију) и на идеографску и декоративну опрему портрета, која је јако везана с уметничким схватањима сликара, али која много зависи од традиције, од церемонијала, од политичких и верских прилика и од моде. Ја сам покушао да што јасније издвојим оба ова елемента — грађу за уметничку историју портрета и грађу за историју материјалне културе и династичке политике.

Говорећи о правом портрету и његовим уметничким особинама, држао сам се само стилске анализе. Нисам се упуштао ни у каква упоређења између карактера и изгледа портретисаног. Објективност портрета проверавао сам сасвим једноставно. Упоређивао сам физиономије портретисаних с лицима светитеља из истовременог живописа. Тако се могло најлакше утврдити у коликој су мери стереотипне црте светитељских лица преношене и на портрете.

Иконографска проучавања српског владарског портрета дају нарочито занимљиве резултате. Схеме композиција, ношња и уопште сви декоративни елементи ових слика важни су као извори за културну и политичку историју. Наши владарски портрети су најдрагоценији додаци старим владарским биографијама. У њима су многобројне допуне ономе о чему се у житијама само узгред говори. Док житија највише описују духовни лик владарев, откривају портрети другу, материјалну, страну његова живота. Они су и допуна и контраст главној садржини житија. Посматран у развојној линији, даје српски владарски портрет важне податке за реконструкцију занимљивих историјских процеса, који се у писаним изворима не могу лако разабрати. На њима се јасно огледа одношај владара према Богу и цркви. На њима се осећа јачање идеје о светом пореклу владарске власти. У садржини старог српског владарског портрета често се опажају алузије и на политичке прилике. Док се византинска царска слика, под утицајем секуларне традиције, показује као скоро непромењљив символ нарочите узвишености, на који тешко утичу пролазни догађаји, иконографија српског владарског портрета стално се мења.

У општој историји уметности Средњега Века портрет нарочито упада у очи због своје садржине. Он је често једина лајичка тема у црквеном живопису. У српској историји уметности владарска слика није важна само због своје садржине, него и због нарочитих стилских особина. Наши владарски ликови

[20] L'art byz. chez les Slaves, II, Paris, ed. P. Geuthner, 1930. Appendice: Bibliographie de l'art byzantin chez les Bulgares, les Serbes et Roumains; Serbie 427—444. Осим овде наведених радова треба споменути барем још ове: В. Марковић, Ктитори, њихове дужности и права, Прилози, V (1925) 120—124, Карамановe студије о стонском портрету и некоје нове чланке В. Р. Петковића, Н. Л. Окуњева и Фр. Месеснела.

[21] Byzantinoslavica II, 1, 1930, 74—99 и IX табли.

[22] О задаћама универзалне историје портрета написао је занимљив чланак Х. Декерт, (Herm. Deckert), Zum Begriff des Porträts, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, V. Bd., Sonderdruck 1—22. Д. план (како он вели: Prolegomena zu einer Geschichte des Porträts) замишљен је за један шири хронолошки и географски оквир те за наше прилике скоро и не долази у обзир.

[23] Владарске ликове на печатима и на новцима спомињем само где је најпотребније, јер би ме њихово детально проучавање одвело сувише далеко од главног задатка.

стоје вековима, и по садржини и по стилу, у некој противности према осталом црквеном сликарству. Један од најзанимљивијих проблема нашег старог портрета јесте — пратити развој овог сукоба, у коме се, често у нејасним контурама, осећа постојана тежња да се те садржајне и стилске противности изгладе. Н. Л. Окуњев је већ показао да се српска донаторска слика везивала садржином уз остале фреске; и ја ћу у својим описима појединих слика обратити нарочиту пажњу на ово питање.

Тенденције да се изгладе стилске противности између портрета и црквених слика биле су много слабије и јавиле су се врло касно. Несавремени портрети стапали су се брзо са живописом у стилску целину и уједно су се типизовали, а савремени ликови владара приближавали су се стилу осталих фресака само у ретким случајевима. Портрети су редовно имали свој специјални стил. Главна спољашња ознака овог «портретског» стила била је — нарочита склоност графичкој обради; тачнија и финија техника иконописа преносила се на фреске-портрете. Други важан разлог разлици између портрета и светих слика био је дубље природе. Стари српски портрет нарочито се истицао свежином стила. Место конвенционалне физиономије и конвенционалног колорита светитељских ликова портрет је увек — осим неколико изнимака — показивао свеж цртеж и живу боју.

Све нове тенденције у стилском развоју старе српске уметности осећале су се изразитије на портретима него ли на осталим фрескама. Узроци ове појаве су јасни. Портрет је лајичка тема. Он црквеном традицијом није толико везан и — осим тога — он је једина тема где је уметник долазио директно у везу с природом. На портрету се најјасније показивао однoшај уметника према материји коју је сликао.

Опис и коментар портрета.

Портрет зетског краља у црквици св. Михаила код Стона.

Једини владарски портрет дукљанског двора, «великог краљевства од прва», сачувао се у напуштеној црквици Св. Михаила код Стона (упор. т. I, сл. 1).[1] сл. I

У ниши, лево од некадашњег улаза, налазе се две фреске. У доњем делу је слика краља ктитора с моделом цркве у рукама. Над овим портретом сачуван је само доњи део једне фреске. Из остатака се може разабрати, да су на њој претстављене две особе — пред Христом, или апостолом, клечи фигура са прекрштеним рукама преко прсију. Љ. Караман мисли, да је и то донаторска слика; таке донаторске слике заиста су честе у јерменској уметности.[2]

Позадина, на којој је насликана фреска краља, подељена је на три појаса, горњи и доњи је зелен, средњи је плав. Краљ је окренут на лево, с обадве руке држи модел и то високо, скоро према лицу; апсида модела окренута је донатору, фасада с порталом обдареном, свакако Св. Михаилу, који је морао бити насликан на северном делу западног зида. Лице краљево је дуго, очи су му велике, обрве јако наглашене, нос је дуг и кукаст, уста мала, преко чела је усечена дубока хоризонтална бора. Брада и дуга коса, која пада на потиљак, проседи су. Краљ има на себи плавичасту тунику, прилично кратку, а преко ње тамноцрвен плашт, у косо кариран линијама смеђе боје; у квадрате су уписани плави крстићи. Обућа му је црвена; и чарапе су црвене, црно карирane. Краљева круна је тамноцрвена, има цилиндричан облик, горњи руб јој је раван, украшен је са три крста; доња ивица круне има са сваке стране иза ушију по један штитић.

Основна боја инкарната је отворено смеђа (окер). Контуре су црносмеђе, на неким местима подвучене су зеленим и белим потезима. Зелена боја је нарочито много употребљена. Чак су и сене испод очију и јагодице означене зелено. То зеленило је само наивно подражавање византинског импресионизма. Перспектива је сасвим примитивна. Глава владарева приказана је у три четвртине према гледаоцу, а изразити кукасти нос искренут је сасвим у профил.

Успелу стилску анализу фресака у Св. Михаилу дао је Љ. Караман. Он је тачно констатовао, да су ове слике наша, далматинска, рустична интерпретација раноромaнске италске уметности.

Резултатима Карамановим истраживања нема се много шта додати. Све што је он рекао о овом портрету важи углавном и данас.[3] Историјски коментар

[1] Lj. Karaman, Crkvica Sv. Mihajla kod Stona. Vjesn. hrv. arheol. dr. u Zagrebu, N. S. XV (1928), 106.

Исти, Deux portraits de souverains yougoslaves sur des monuments dalmates du haut moyen âge. Byzantion, IV (1927-28) 321—336.

[2] J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, Wien, 1918, сл. 73, 472; Jurgis Baltrušaitis, Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Paris, 1929, pl. LXXX.

[3] Карамановy хипотезу о «ухобранима» круне исправио је М. Абрамић (Jedan doprinos k pitanju oblika hrvatske krune, Šišićev Zbornik, Zagreb, 1929). К. је био уверен, да круне на сплитском барељефу и на стонској фресци имају нарочити облик, специфичан за двор хрватских и српских, зетских, владара. Абр. је показао, да су се исте круне носиле у XII в. чак у Норвешкој. Са своје стране додајем, да су сличне круне биле познате и у Енглеској. На пр. на минијатурама енглеских краљева у једном рукопису Матије Париског (из средe XIII в.) виде се оваке круне: Упор.: O. E. Saunders, Englische Buchmalerei, II, табла 80.



је нарочито добар. Упоређивањем стила и некојих података из историје Стона, Караману је пошло за руком да одреди којој династији припада стонски портрет. Слика претставља или зетског краља Михаила († 1081) или кога од његових наследника, а рађена је у доба између 1077—1150.

Портрети од Немање до Милутина.

I ПОРТРЕТИ НЕМАЊЕ, СТЕФАНА ПРВОВЕНЧАНОГ, РАДОСЛАВА И ВЛАДИСЛАВА.

1) Најстарије Немањине слике и портрети првих Немањића у манастиру Студеници.

Средином XII в. догодила се у српској историји важна промена. Зетска држава, ослабљена династичким споровима, подлегла је у борби с Рашком. Стара дукљанска краљевска породица пропала је. Њу наслеђује нова династија рашких великих жупана, породица Немањића. У новој држави Зета постаје провинција. Као језгра државног живота истиче се Рашка.

Ови догађаји из политичке историје утицали су одлучно и на културну оријентацију средњевековне Србије. После преношења државног центра у унутрашњост Балкана Срби све више потпадају у културну сферу Византије, примају све више православну веру и с њоме православну, византинску, црквену уметност.

Односи српско-византински били су у Немањино доба још у традицијама старог источног царства из времена сеобе Словена и после ње. Цариградски аутократор понашао се и према Србима као ромејски цар према варварима уопште. За њега су српске земље само део Византије, у којој не може бити друге законите власти осим његове. Тако је и стара част српскога краљевства, коју су дукљански владари добили од папе, пропала доласком нове, православне, династије; титуле што их је делила римска курија нису никада у Цариграду изазивале много респекта.

У вези с византинском идеологијом о светости и узвишености ромејског царства, које се чврсто држало традиција антике, спомињу се и најстарији портрети родоначелника породице Немањића, Стефана Немање. Око год. 1175 одржао је Јевстатије, архиепископ солунски, похвални говор цару Манојлу Комнину. У том панегирику спомиње се, поред осталих јуначких дела Манојлових, и његова победа над Србима. Немања је год. 1172 морао као сведок цареве победе ићи у Цариград. Јевстатије опширно прича: «Овде нећу да прећутим ни о Неемапу који ми је и иначе дао богат материјал за говор и док га нисам ни видео. Но пре кратког времена привуче он моје око са дивљењем на себе — човек, само не таког стаса као што га природа људима даје, него високо израстао и красног изгледа...» У двору су показали Немањи мозајике на којима је био и он насликан. Јевстатије даље детаљно описује: «Исто тако својим очима посматра она уметничка дела, која претстављају твоје велике чинове, што су их израдиле руке сликара за успомену, између осталога оно што се на њега односи: једном, како (Немања) свој народ буни на устанак, или где је (насликан као) пешак, или на коњу; други пут како хоће да положи руку на мач, још чешће како уређује војску на отвореном пољу, или како спрема заседу, или како је од твојих чета побеђен, док су поље и равница прекривени бегунцима а он сасвим пада у ропство. Кад сагледа (Немања) све то насликано, изрази своје допадање и сложи се са свечаном сликом. Само у једном куди сликара, што га на појединим одељцима трофеја не назива робом и што није свугде уз име Нееман додана реч роб.»[4]

[4] G. L. Tafel, Komnenen und Normannen. Stuttgart, 1870, 221—222. О лепоти и снази Немањиној говори се и у кроници Манасеса. Упор. Э. Курцъ, Еще два неизданныхъ произведенія Конст. Манасси. Виз. Врем., Томъ XII. С. П. Б. 1906, 75-6, 89-90.

Све ово много потсећа на антику, на трофеје, на колумне с илустрацијама царевих победа над варварима. Чак и начин описивања ових мозајика личи на античке описе чувених грчких слика битака — само што је све пренесено у XII век.[5]

Историјске слике што их Јевстатије описује могу бити идентичне са оним мозајицима у Блахернама, које спомињу Никита Акоминат[6] и Венијамин из Туделе[7], или са оним илустрацијама Манојлових победа у Великој Палати, о којима прича Кинам.[8] Ови описи су тако неодређени, да се не може рећи тачно где су биле слике с Немањиним портретима — у Блахернама или у Великој Палати.

Венијамин из Туделе, који је био око год. 1160 у Цариграду, већ спомиње историјске слике у Блахернама. Ако су ови мозајици били тада довршени, Немањине се слике нису тамо налазиле, јер је илустровани српски устанак био тек 1172. г. Зато је вероватније да су споменути Немањини портрети били у Великој Палати. Кинам даје занимљив податак о карактеру ових слика — он сасвим отворено вели, да се на њима и сувише ласкало цару. Тако је и Немањино понашање било сасвим у складу са садржином мозајика.

У српским црквама није се сачувала ниједна савремена Немањина слика у првобитном стању. Међу множином Немањиних портрета у нашем старом живопису једва ако су два три рађена ускоро после његове смрти. Све остало је из каснијих времена.

У Студеници, у храму Успенија Богородице, налази се Немањина ктиторска слика која је, нажалост, у XVI или XVII в. рестаурисана. Она је, као и већина осталих портрета првих Немањића, донаторска слика и надгробни портрет у исти мах.[9] Стил старе фреске сасвим је уништен, али композиција, *сл. 1* изгледа, није измењена. Немањин портрет стоји у наосу, на западном делу јужног зида, на месту где зид формира велику плитку нишу, у којој је саркофаг. Фреске у ниши насликане су у два појаса. У доњем је ктиторска композиција: Христос на престолу с књигом, пред њим Богородица, која приводи ктитора. Немања је пружио десницу Богородици, а у левој држи модел Студенице. Детаљи ове слике искварени су премазивањем, зато их и не описујем. На пиластру с источне стране, иза Христа, насликан је Стефан Дечански преко портрета Вукановог; од старе сигнатуре распознаје се: кралк влнк (sic!). На западној страни, иза Немање, насликан је Св. Сава. Над ктиторском фреском смештена је у горњем, полукружном, делу нише фреска Васкресења Христова. Обе композиције стоје у вези. Слика Ускрса символ је веровања ктиторовог да ће и он једном ускрснути. Ктитор зато и подноси поклон да осигура себи милост Христа кад изађе из гроба и стане пред «страшно судиште». Н. Л. Окуњев, који је код нас први упозорио на везу између портрета и слике Ускрса, спомиње као паралеле овим студеничким фрескама милешевске портрете и лик кнеза Јарослава у Нередичкој цркви.[10] По описима цариградских храмова види се, да је исти обичај владао и у Византији, што је, уосталом, већ и Окуњев тачно слутио. У погребној капели Комнина, која се налазила уз цркву Христа Пантократора (сада Зеирек-џамија), биле су над саркофазима царева слике Распећа, Полагања у гроб, Христова приказивања женама и Ускрса.[11] Крипта у Аквилеји, коју су сликали византински мајстори (крајем XII или почетком XIII в.), декорисана је истим мотивима. Тако се и у француској умет-

[5] О античким традицијама у византинској дворској уметности: J. Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance, Paris, 1923, 135 sqq.

[6] Nic. Acominates, De Man. Comn., l. VIII, ed. Bonn., 269.

[7] Benjamin de Tudele, ed. P. Bergeron, La Haye, 1735, 13.

[8] Cinnamus, l. IV, c. 14, ed. Paris., 99.

[9] В. Р. Петковић, Манастир Студеница, Београд, 1924, 45, сл. 46.

[10] Byzantinoslavica, II, 1. 80—81.

[11] J. Ebersolt et A. Thiers, Les églises de Constantinople. Monuments de l'art byzantin III. Paris, 1913. 194—198.

ности средњега века надгробни портрет везивао са светим сликама, које су утврђивале веру у друго васкрсење.[12]

Слика Ускрса над Немањиним портретом показује, да рестауратор није мењао стари распоред живописа; не верујем ни да је на ктиторској композицији мењао ставове и гестове особа. Гестови Христа, Богородице и ктитора сасвим се подударају с гестовима на ктиторској слици у Милешеви и Сопоћанима. Ипак, мислим, да би било и сувише смело тражити на овој фрески остатке старог стила или чак веровати да је овај Немањин лик сачувао црте портрета.

Као што се може утврдити да је обичај заједничког сликања ктиторске композиције и Ускрса византинског порекла, тако се и за композицију саму може доказати да потиче из Византије. Слика дедиканта у ивиронском еванђељу № 5 из XII в. јако личи на Немањину студеничку и Владислављеву милешевску ктиторску фреску.[13]

Првобитни студенички ктиторски портрет рађен је или у последњем деценију XII в. или у првим годинама XIII в. Студеничка Богородичина црква била је подигнута 1196 г.[14]

Један сасвим касни натпис спомиње, да је кнез Вукан, син Немањин, дао цркву живописати г. 1205. Овај податак је јако сумњив, али се и по старим изворима види, да је Немањина слика у Студеници заиста постојала већ у другом деценију XIII в. Стефан Првовенчани, син и наследник Немањин, прича у биографији свога оца ово: Мађарски краљ Андрија II и латински цар цариградски Хенрик Фландријски кренули су на Србе. Стефан, у великој бризи, оде тада на очев гроб у Студеницу. Он сам вели: „быстрои теченик створихъ къ рацѣ ... господи моиго ... и wбьимь ракоу моцеи иго ... сь прѣмногыими сльзами вьпиıахь кь немоу: господи мои светыи, приближише се гонеции ме ... и абие вь ть чась скоримь иго посѣщениимь приспѣ доухь светыи, и испльни се масти благовоньныии вьса црковь ... и изь написаньнаго же wбраза светаго, иже на стѣнѣ црьковнѣи, истече прѣчюдьнаıа рѣка ...“[15]

За време његове молитве пред очевом сликом догодило се, дакле, чудо — из Немањиног лика потекло је миро.[16]

Андрија II напао је Првовенчаног око год. 1214;[17] према томе је тада већ био израђен Немањин студенички портрет. Ако међу Србима није било много савремених слика Немањиних, то су његови први портрети сигурно настали ускоро после његове смрти. Теодосије и Доментијан причају да је и у Хиландару над Немањиним привременим гробом била његова слика;[18] она је постојала већ око год. 1201, кад се у Хиландару први пут догодило чудо с истицањем мира. По речима Доментијановим та је фреска била „на стльпѣ“; а миро је текло „оть негоу светааго образа“. Занимљиво је, да се у старим српским текстовима те слике никада не називају иконама. Првовенчани спомиње «написани образ», Теодосије је још тачнији — он вели: „стѣнописаное ... иго (Немање) wбраза подобие“; види се, да се правила разлика између иконе и фреске — портрета.

[12] E. Mâle. L'art religieux de la fin du moyen âge, 408.

[13] Michel, Histoire de l'art, I, 1, 236, сл. 130.

[14] В. Р. Петковић, Студеница, 2.

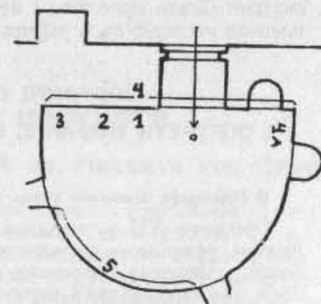
[15] Стеф. Првовенчани, Житије Св. Симеона, ed. Шафарик (Památky) XX, 27—28.

[16] Са чудом ове врсте често се варало. Постојале су специјалне варалице који «fingunt imagines lacrymari, vel sudare oleum»; те мајсторе су у Немачкој звали Stertzer (Упор. Jac. Gretseri, S. J., Opera omnia, t. XII pars posterior, Ratisbonae 1738, 44). Моменат када истиче миро типичан је. У Тарзу је постојала икона Богородице која «dum aliquod grave periculum illi terrae imminet ... solet lacrymari». G. Zappert, Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter. Denkschriften, phil.-hist. Classe. V. Bd., Wien 1854, 128.

[17] К. Јиречек, Историја Срба, I, прев. Ј. Радонић, Београд 1911, 280. Упор. и Ст. Станојевић, О нападу угарског краља Андрије II на Србију. Глас CLXI, други разр. 83 (1934), 126, 130.

[18] Теодосије, ed. Даничић, 72, 123; Доментијан, ed. Даничић, 88.

У јужној капелици великог, касније дозиданог, нартекса студеничке Богородичине цркве — у садашњој манастирској ризници — откривене су недавно фреске из XIII в. Слике су распоређене овако: Лево од врата, у доњој зони, стоје портрети Св. Саве (1), архијепископа Арсенија (2) и јеромонаха Саве, каснијег архијепископа Саве II (3). На јужном, полукружном, делу капеле, између прозора, смештена је ктиторска слика краља Радослава (?) (5). Ове фреске публиковали су недавно Ђ. Бошковић и С. Смирнов.[19] Аутори опширно расправљају само о портретима на северном зиду, док о ктиторској слици реферишу укратко. Иначе се у овом чланку ништа не говори о великим композицијама у горњем делу ризнице, које, можда, претстављају пренос Немањиних моћију и њихову сахрану (4, 4 А).



Све фреске у студеничкој ризници рађене су на светло-плавој основи. По многим знацима види се да су фигуре рестаурисане и да су на неким местима сликане преко избрисаних фресака. Нарочито упадају у очи двоструки нимбови и двоструке контуре око ликова у доњем појасу живописа. Портрети Саве I, Арсенија и Саве II најрадикалније су рестаурисани. Преко старих портрета насликане су нове, мање, главе. Код Арсенијевог лика се лепо види како је испод садашњег лица у зеленкасто-маслинастом тону била насликана шира глава са дужом риђом брадом, која вири испод много тамније, скоро црне, горње браде. По боји и по начину сликања Арсенијеве «прве» браде види се, да је првобитне портрете у доњем реду радио исти уметник који је сликао фреске у горњем појасу живописа (упор. т. II, сл. 2).

Свети Сава, у белом полиставриону, насликан је одмах лево до врата. *сл. 5*
Остатак сигнатуре може се добро прочитати: ·:· сава прѣwсве
ции
с
мле

Лево до њега стоји Арсеније, једнако обучен. Његова сигнатура је потпуно сачувана: *сл. 5*

·:· Арсѣние прѣwсве
щеньнıи и втори
архие ппьксе
срьбке земле

Поред Арсенија, у куту, стоји Сава јеромонах, син Првовенчаног. Обучен је у златно-жут плашт. Опширни натпис јако је оштећен:

сава ерьмонахь сиь
ь чаньна
стѣф
оу кьста
госим wна
ема не
[о
wна
нема не]

Слова у загради остала су од старијег, брисаног натписа. Види се, дакле, и по сигнатурама да су ту и раније стајали портрети а не какве светитељске слике. Рестаурисани део текста у Старинару тачан је; само оно ıa треба заменити с ѣ, јер се у то доба ıa обично писало као ѣ. Портретска вредност ових ликова свакако је минимална. Њихов стил је неспретним рестаурисањем већ у средњем веку скоро упропаштен.

[19] С. Смирнов и Ђ. Бошковић, Необјављене фреске XIII века у ризници манастира Студенице. Старинар III сер., књ. 8—9 (1933-34) 335—347.

сл. 3 На донаторској слици на јужном зиду има пет особа: Стефан Немања, старац са дугом седом брадом у монашком оделу тамноцрвене боје, окренут је фронтално, десном руком благосиља а у левој руци држи свитак. Сигнатура је очувана:

стꙑ симе шние
манѣ нхти
торьм ѣста
сегост аго

Оно немањѣ сасвим је тачно. На старијим ћириличким споменицима пише се е и ѣ место и и ꙑ. То је последица старијег начина писања глагољицом; у Босни се овај обичај очувао чак до XV в.[20] Пред Немањом стоји Стефан Првовенчани; сигниран је овако:

·:· стѣфа ньпр
вѣньч ани
крал всеѧ
србск низе
мле нснь
стгос нема
нмео н[ꙑ?]
н

сл. 2

сл. III Краљ носи тамноцрвен плашт. Доња туника му је ружичаста. На глави има златан (жут) венац, који је однапред украшен малим луком. Испред ушију спуштају се ниске бисера. Првовенчани приводи Немањи свога сина, црнокосог младог краља, који сагнуте главе, с моделом у левој руци, прилази своме
сл. 4 деду. Сигнатура уз донатора није сасвим очувана, сада се чита:

мле н снꙑп
в анго кралѣсть
фа двнѹкьстго
сн мешнанема
н[ꙑ?]

Тај Немањин унук, свакако Радослав, има црвену хламиду. На њој су изаткани жути (златни) кругови и у њима једноглави (?) орлови исте боје. Туника му је тамноцрвена са жутим палметама и срцоликим листовима.

Иза донатора стоји краљица, можда Радослављева жена, кћи цара Теодора Солунског; њен натпис се не види. Обучена је у велики црвени плашт; на њему је, изгледа, исти текстилни орнаменат као и на мужевљевој хламиди; постава је бела. Доња туника је плава, на њој су орнаменти жуте боје: кругови и у њима љиљани. На левом крају слике, до Немање, испод прозора, насликана је још једна мања клечећа фигура, која исто тако спада у ктиторску композицију; то је, можда, лик студеничког игумана. Сада се не види натпис уз њега већ само угребене паралелне линије.

И фреска ове владарске поворке рестаурисана је, само не тако много као портрети на северном зиду. Накнадне исправке јасно се виде на ауреолама. Осим тога, према мом субјективном утиску, чини ми се, да су неке контуре касније појачаване. Декоративни елементи на овим Немањићким портретима — нарочито одело и инсигније — показују да је фреска рађена у првој половини XIII в. Међутим стилске особине ове композиције немају неке велике сличности са осталим српским живописом онога времена — ако то није последица рестаурисања? (Упор. т. II, сл. 3.)

На северном зиду ризнице, у горњем појасу, налази се слика неке трансла-
сл. 6 ције (4). Призор изгледа овако: У десном куту је манастир, опасан зидом. Пред њим стоје свештеници који носе пред собом велику икону Св. Богородице. На левом крају слике види се великаш, у богатој црвеној хламиди, који на својим раменима држи носила с телом неког умрлог монаха. Иза носила распознаје се доњи крај неке фигуре у црвеном плашту. Глава покојникова и стражњи носилац моштију не виде се; ни од пратње иза носила није се ништа очувало.

[20] Љ. Стојановић, Темнићки натпис. Јужнословенски Филолог, књ. 1, св. 1—2 (1913), 19.

По једном детаљу види се, да је и ова иначе нерестаурисана слика рађена преко неких старијих фресака. Изнад свештеника у капама назиру се остаци једне веће фигуре у широким драперијама; то је траг ранијег живописа. (Упор. т. II, сл. 2.)

Ова загонетна студеничка фреска преноса има своје пандане у Сопоћанима и у Грацу, који су, истина, познати, али су остали неразјашњени. У Сопоћанима, на истом месту као и у Студеници, налази се јако слична илустрација неког преноса моћију (упор. т. VI, сл. 10). Слике се у неким детаљима сасвим подударају; на пр. људи који дочекују моћи држе на обе фреске исту икону Богородице са свитком. Студеничка и сопоћанска фреска сигурно илуструју исти догађај. Градачке фреске транслације стоје на западном зиду наоса десно и лево од улаза (као да су две сцене?); тако су избледеле да се не могу употребити ни за компарацију композиције. У Сопоћанима се може сцена преноса протумачити једном мањом фреском која јој стоји с леве стране и која приказује смрт неког монаха (упор сл. 10 а). Ова мања сопоћанска слика потпуно се слаже са старим описима Немањине смрти.[21] Према томе, слике у Сопоћанима свакако приказују смрт Немањину и пренос његових моћију у Студеницу. Фреска у студеничкој ризници, још више него сопоћанска слика транслације, говори за то, да је на њој претстављено преношење Немањиних моћију; тај свечани догађај сигурно се у Студеници нарочито поштовао.

Одмах до ове слике преноса, с источне стране, очуван је фрагменат неке веће композиције (4 А). Сада се виде само у левом углу трагови неког скупа људи који као да стоје пред мртвачким одром. Нарочито упада у очи прва фигура у црвеној одећи. Фрагменат личи на схему Успенија, само што су физиономије и одела за свету слику сасвим необични. Да није тај остатак фреске део композиције која је илустровала сахрану Немањиних моћију?

Ове фреске у горњем делу студеничке ризнице спадају — по своме стилу — међу најлепше слике у српској уметности из почетка XIII в. Боје су чисте, набачене у широким површинама; доминира плаво и бело. Облици су уткани у јасне контуре у којима превлађују вертикалне линије. Слике су интензивно осветљене. Пластика је једино на лицима дискретно наглашена; драперије, нарочито беле, сасвим су ваздушасте.

Датирање ризничких слика није лако. Ово је једино што се да тачно утврдити: Слику транслације и првобитне портрете на северном зиду радила је иста рука. То се види по остацима старијег Арсенијевог портрета. По титулама «Сава преосвећени и т. д.» и «Арсеније преосв. и т. д.» јасно је, да су ти ликови рађени после ступања Арсенија на архијепископски престо, а пре смрти, или бар пре канонизовања Св. Саве. Арсеније је примио своју високу част 1233, Св. Сава је умро јануара 1235, а за светитеља је проглашен 1236 или 1237. Дакле, између година 1233—1237 морали су настати првобитни портрети на северном зиду ризнице, а у исто време и фреска транслације изнад њих.[22] После 1237 фреске нису сликане, јер се Сава као канонизовани светитељ не би називао само «преосвећени»; то је обична титула која се даје живим архијепископима *(ὁ ἁγιότατος)*. Још одређеније податке за датирање овог живописа пружају натписи са ктиторске композиције на јужном зиду, коју је, међутим, радио други уметник. Краљ донатор назива се сином Првовенчаног и унуком Немањиним; судећи по физиономији, то је краљ Радослав (1228—1234), јер Владислав је био плав. По свему овом могле би се фреске у студеничкој ризници датирати у године око 1233—1234, јер је Арсеније означен већ као архијепископ, а и Радослав се спомиње као краљ.

[21] Св. Сава, Живот Св. Симеона, ed. Ћоровић, 169—170; Теодосије, ed. Даничић, 82—83.

[22] Илустровани пренос обављен је 1207 или 1208 г. Упор.: Д. Анастасијевић, Година преноса моштију Св. Симеуна из Хиландара у Студеницу. Богословље I (1926) 67—79 и Д. Костић, Ко је саставио Похвалу Св. Симеону. Глас CLXI, други разр. 83 (1934) 177.

2) Портрети у манастиру Милешеви. Изгубљени портрет краља Владислава из атонског манастира Св. Павла.

Није нам се нигде сачувао савремени портрет Стефана Првовенчаног, сина Немањиног. Сви његови ликови потичу из каснијег времена, два су из тридесетих година XIII в., а друга два из XIV в. Најстарији портрет Првовенчаног налази се у студеничкој ризници; о њему сам већ говорио. Неколико година је млађа друга Стефанова слика у Милешеви, задужбини краља Владислава.

Г. Мије покушао је недавно да милешевске фреске тачно датира и дошао је до резултата, да су рађене у доба владе краља Радослава и Ђорђа (сина Вуканова), између године 1228—1234.[23] Своје тврђење аутор је извео из претпоставке, да портрети у нартексу (на којима нема више сигнатура) приказују краља Радослава, краља Ђорђа и Владислава. Мије-ово доказивање прилично је заобилазно. Много се сигурније може утврдити хронологија милешевских слика према подацима из Теодосијева Живота Св. Саве. Теодосије прича како се Владислав оженио са кћерком Асеновом и после тога: „начеть (sc. Владислав) здати монастырь вь мѣстѣ рекомѣмь Милешева вь имѧ господа нашего и бога Iисоу Христа вьзнесениа“[24]. Касније описује Теодосије како је Свети Сава сазвао сабор у Жичу, тамо се одрекао своје архијепископске части и за свога наследника изабрао јеромонаха Арсенија. Владислав се оженио кћерком Асеновом око год. 1230, а Св. Сава је поставио Арсенија за свога наследника око год. 1233.[25] По Теодосијевим подацима види се, да је грађење Милешеве започето негде после 1230—1233. Тих година рађене су и фреске.

Милешевски живопис није сав сликан у исти мах. Фреске у наосу са жутом позадином нешто су старије него фреске са плавом позадином у унутрашњој припрати; разлика у годинама није велика: старије фреске настале су негде између 1230—1235/7, а млађе после 1235/7. То се види по овоме. На портрету у припрати Св. Сава је сигниран светитељском титулом, дакле тај живопис (у нартексу) рађен је после 1235/7. Старији живопис (у наосу) морао је, међутим, бити у то доба већ завршен, и сликари старијих фресака морали су већ отићи, јер слике у припрати радили су други, нови, уметници. Милешевски живопис није искварен накнадним рестаурисањем. Он и данас показује сву изванредну лепоту српског сликарства из почетка XIII в.

Ја ћу се овде држати хронолошког реда. На првом месту спомињем портрет краља Владислава, сина Стефана Првовенчаног, јер се налази на фрескама
сл. 7 старијег периода (упор. т. III, сл. 4).

У западном делу цркве, на јужном зиду — на истом месту као и у Студеници — налази се ктиторски портрет младог Владислава; над њим је слика Ускрса; обе слике стоје као украс над гробом ктитора. Владислав се пожурио да одмах после женидбе спреми себи вечну кућу, у коју је положен много касније, после неких тридесет година; он се спомиње у животу још 1267 год. Ова милешевска ктиторска композиција рађена је, као и остале слике у наосу, на златно-жутој основи, по којој су исцртани тамним, кестењастом, бојом квадратићи; под је плав. Та позадина је за познавање стила важна. Она показује да фреска има везе са мозајицима. Распоред фигура је исти као и у Студеници: Христос седи на престолу, десном руком благосиља, левом придржава еванђеље, које му стоји на левом колену. Пред Христом је Богородица. Она препоручује донатора. Владислав је мало приклонио главу, десном руком држи се Богородице а у левој руци држи модел Милешеве. Фреска је на неким местима избледела; доста је оштећена Христова глава. Каснијим премазивањем искварен је једино део фреске изнад Владислава; тамо је неко покушао да на ктиторској глави накнадно наслика круну. Изнад Владислављевог десног рамена распознају се трагови сигнатуре; сада се не може ништа прочитати.

[23] G. Millet, Étude sur les églises de Rascie. L'art byz. chez les Slaves I, 147—194.

[24] Теодосије, ed. Даничић, 178.

[25] Ст. Станојевић, Архиепископ Арсеније. Гласник историског друштва у Н. Саду, св. 11, књ. V, 1 (1932), стр. 1—13.

Ктитор је млад, има широко румено лице. Коса му је кестењаста, прелива се у риђу, очи су плаве, уста мала, бркови кратки, брада је једва израсла; широк врат сасвим је откривен. Владислав носи белу тунику, украшену жутим (златним ?) круговима у које је уписана розета: четири срцолика листа. Туника је доле опшивена широком жутом траком. Преко тунике Владислав је огрнуо црвену хламиду. На левом рамену види се, да је материја имала неки текстилни орнаменат; сада се на фресци распознају само жути концентрични кругови. сл. 8

Фигуре у донаторској композицији имају природну величину, само што је Христос нешто већи. Потези цртежа слободни су, доминирају велике, увек заокружене, линије; изузетак чине једино ћошкасте боре на доњем делу Христова химатиона; то су без сваке сумње трагови копирања с мозајика. Колорит је нарочито жив. Милешевске фреске, као најлепши примерци импресионистичког стила у старом српском живопису, показују необично богатство боја. Кестењасто одело Христово, тамноплави хитон Богородичин и црвена ктиторова хламида изразито се истичу на жутој позадини. Главе Христа и Богородице рађене су као и остали свети ликови у милешевском живопису — боја инкарната је загасити окер, образи су означени руменилом, сене су зелене. Глава Владислављева сликана је друкчије. Основни тон лица је румен; образи су интензивније, скоро црвене боје; брада је означена сегментом окера. Колорит Владислављева лица изгледа у схеми овако: Осветљена места истакнута су светлоружичастом (можда раније белом) бојом. Сене су описане тамнијим окером.



Владислављева слика изненађује гледаоца обиљем и оригиналношћу графичких детаља. Велике плаве очи исцртане су нарочито тачно; уз спољашње углове очних капака извучене су многе ситне боре. Коса је сликана сасвим слободно; поједине длаке нису поређане у паралелне линије као на пр. коса на челу милешевског Св. Константина (упор. Окуњев, Monumenta Artis Serbicae II, 2). И моделисање је на портрету много тачније него на светим ликовима. Пластични детаљи, нарочито носа, усана и браде, минуциозно су описани. Игра светлотамног је на Владислављеву лику много живља него на ликовима Христа и Богородице. Али сене на портрету нису нарочито наглашене. Глава ктиторова много је јаче осветљена него остале. Колорит Владислављева портрета није нарочито богат, није ни сликарска техника тако слободна као на лицима Христа и Богородице. Ипак скала бојâ на овом ктиторском лику није монотона. Преливима ружичастоцрвене боје и окера уметник је — не отступајући од локалног тона инкарната — веома спретно довео у склад боју лица с риђом бојом косе и са живим црвенилом хламиде.

На милешевској ктиторској слици осећа се јак стилски контраст између светих ликова и портрета. Г. Мије, говорећи о стилу византинског портрета, вели, да разлике између портрета и осталог живописа потичу отуда, што је портрет и у фреско-техници увек зависан од сликарства икона.[26] Скоро истим речима, којима Мије описује диференцију између портрета и светих ликова на једној малој слици из Мега-Спилеона (истина из XIVог века), могле би се описати и главе на милешевској фресци. Па ипак било би смело тврдити, да је стил Владислављевог портрета пренесен директно с иконе. Утицај светих икона на фреске портрете треба свести на праву меру. Мије се опрезно изражава: «**Dans les fresques ils (sc. les portraitistes) transposaient les procédés de la peinture de chevalet**», дакле реч је само о сликарској техници, а не о стилу. Детаљна графичка обрада Владислављеве главе потиче по свој прилици с икона, али се разлика у колориту, која је на милешевској донаторској слици тако јасна, не може тумачити само утицајем иконописа. Тешко је помислити да могу разлике у димензијама и у техници изазвати тако важне стилске промене као што су ове које се јављају на милешевској ктиторској слици. Ту се морају тражити важнији узроци. Питање колорита на нашем портрету много

[26] G. Millet, Portraits byzantins (Extrait de la Revue de l'art chrétien, 1911, No. de nov.-déc., 5).

је компликованије. Пре свега, мислим, треба држати на уму, да милешевске слике са црквеним темама, поред све спољашње свежине и слободе, имају много маниристичких елемената. На овим фрескама често се понављају конвенционални, давно испробани, колористички ефекти старијег византинског импресионизма. Много знакова говори за то, да се импресионизам у српској уметности XIII в. држао само као манира. На ову ме мисао нарочито наводи стил Владислављева портрета. Милешевски живописац био је кадар насликати свете фигуре у старом стилу. Високи квалитет ових фресака сведочи, да су уметнику све декоративне вредности старога импресионизма биле разумљиве. Али, где није било узорâ, избијало је друкчије, примитивније, но искреније сликање које се види на лику ктитора Владислава.[27] Уједначени колорит и тачни цртеж показују се на овом портрету као неке новости. У каснијем српском сликарству биле су ове две особине најтипичније за стил целокупног црквеног живописа.

У милешевском унутрашњем нартексу, на северном зиду и на северном делу источног зида, насликана је поворка Немањићâ. На северном зиду, десно
сл. 12 од врата, стоје три портрета. Први (у десном углу) приказује постаријег (проседог ?) владара с дугим брковима и дугом «асирском» брадом. Владар је
сл. II огрнут хламидом кестењасто-виолетне боје; испод хламиде има виолетну тунику; у левој руци држи крст; на глави има златан прстенаст венац. Иза овог старијег владара стоје два млађа Немањића, обојица једнако обучена. Хаљине су им исте као и Владиславље одело на ктиторској слици у наосу, једино што су на рукавима тусикâ, одмах ниже рамена, пришивени четвртасти украси од златне тканине.[28] Гестови обојице млађих владара сасвим су исти,
сл. 10 само што последњи носи у левој руци модел Милешеве. Први — од ове двојице — има тамну, смеђу, косу, нешто светлију коврчасту кратку браду и мале
сл. 11 смеђе бркове. Другог је лако препознати. То је Владислав, који је овде претстављен нешто старији него на ктиторској слици у храму. На источном зиду, пред портретом најстаријег владара, насликани су Св. Сава и Св. Симеон Мироточиви (Немања). Св. Сава окренут је сасвим фронтално гледаоцу, десном руком благосиља а у левој руци држи еванђеље. Бели омофор украшен је великим црвеним крстовима; фелон је био са црним крстовима и «гамама».[29] Лик светитеља, најизразитији међу свима портретима милешевским, добро је очуван. Св. Сава насликан је као човек у годинама, има плаву проседу косу. На портрету се види како су „златозарныѣ власы" младога Растка касније потамнели. Лице је дуго, наборано, очи су велике, плаве, нос дуг и кукаст. Брада и бркови су дуги, коса је кратко потсечена, одмах испод ушију; теме Св. Саве сасвим је избријано.[30] Сигнатура је јако истрвена. В. Р. Петковић ју је ипак прочитао: сава бгоносньи ѿць, по епитету «богоносни» види се, да је овај портрет рађен после смрти Савине.[31] До Св. Саве, с десне стране, стоји Св. Симеон-
сл. 9 Немања. Његов лик је јако оштећен, пресечен је — вертикално — по пола; очувана је само лева страна Симеонова тела. Стари Немања приказан је у монашком оделу с кукуљицом; савим је сед, има дугу браду и дуге бркове; очи су му плаве. Немањина слика преполовљена је због тога што је на том

[27] Пера Ј. Поповић, Фреска ктитора у ман. Милешеви, Прилози VII (1927) 89—95; В. Р. Петковић, Лик Св. Саве у Милешеви, Прилози VIII (1928) 107.

[28] На старијим сликама византинских туника ови украси *(σηγμέντα)* стоје на раменима. Упор. Н. М. Бѣляевъ, *Украшения позднеантичной одежды.* Recueil N. P. Kondakov, Prague, 1926. 223, сл. 20.

[29] Фелони украшени оваким знацима звали су се гаматиј *(τὸ γαμμάτιον)*; упор. Du Cange, Gloss. gr., s. v. *γάμμα* и J. J. Reiskii Comm. ad Const. Porphirog. de cerim., pag. 221: vestes stauraci cum gammadiis.

[30] Некоји наши истраживачи старе српске уметности много се чуде Савиној тонзури. Међутим, тонзура није никакав специјалитет римо-католичке цркве као што ваљда они мисле. У средњем веку носило је и православно свештенство обријано теме. У Нерезима је чак и сам Христос приказан с тонзуром. Грчки се тонзура звала: *γάρραρα* или *παπαλήθρα*. Упор.: Du Cange, Gloss. gr., s. v. *παπᾶς;* и Д. В. Айналовъ, Новый иконографическій образъ Христа. Sem. Kondakovianum, II, 21.

[31] Н. Л. Окуњев: Byzantinoslavica II, 1, 77.

месту провањен зид. На источном зиду нартекса била су некада само врата, широка око 1·40 m;[32] то се види по старом прагу, који је остао на патосу. Касније су врата уклоњена и направљен је велики отвор; са сваке стране срушен је по 1 m зида. Према томе, појас фресака на коме су портрети Св. Саве и Св. Симеона, био је раније око 1 m дужи него што је сада. Н. Л. Окуњев био је толико љубазан и показао ми из своје богате колекције једну фотографију, по којој се може сасвим сигурно закључити, да је пред Немањом стајао Христос; Н. Л. Окуњев ће изнети доказе за ову занимљиву реконструкцију; ја овде само напомињем, да досадашње тумачење портрета у милешевској припрати није тачно. Владислав не подноси модел својим светим прецима, већ самом Христу. Немања и Св. Сава не примају поклон ктитора, него су насликани као светитељи — заступници адораната. Све је ово важно и за познавање каснијег развоја донаторске слике у старој српској уметности и за идентификовање портретисаних. Св. Симеона лако је препознати по лику. Он је такав и на каснијим фрескама. Св. Сава је сигниран, а Владислав се познаје по физиономији и по моделу. Најприродније ће бити, да портрети између Св. Саве и Владислава претстављају Стефана Првовенчаног и Радослава. Уосталом, Првовенчани у студеничкој ризници много личи на првог владара, док други владар (испред Владислава) изгледа нешто млађи него хипотетични студенички Радослав (упор. т. IV, сл. 5).

Стил ових милешевских портрета из припрате доста се разликује од стила Владислављеве слике у наосу. Портрети у припрати сликани су веома једноставно. Површина лица обојена је прво ружичасто. По овој основи додан је на сваком образу сегмент црвене боје, а на бради кестењасте. Контуре главе, црте носа, очију и обрва извучене су кестењастом бојом; усне црвеном. Покушаји моделисања једва се распознају.

Разлика према старијем Владислављевом портрету сасвим је јасна. И тамо је лице колорисано додавањем руменила на јагодице и тамнијег окера на браду, само што су нијансе ових доданих бојâ мање интензивне него на портретима у припрати. На старијем Владислављевом портрету разлике у бојама сасвим падају у засенак пред живом игром светло-тамног; на њему је моделација јасна. На млађим портретима лице је описано цртама и разно обојеним површинама; пластичка обрада главе сасвим је занемарена.

Ипак постоји једна заједничка особина свих милешевских портрета. Сви показују нарочиту једноставност стила. Док се на светим сликама држи равнотежа у равномерној пластичкој и колористичкој обради материје, дотле се сликарева пажња на портретима специјализује или за пластичку или за колористичку обраду човечијег лика.

Што се тиче верности милешевских портрета напомињем ово. Физиономије светаца разликују се много од портрета, но диференције у изгледу највише потичу отуда што су портрети рађени другим стилом. Типичне контуре милешевских светитељских лица — широка лубања, бујна коса, шиљасте одрвечене уши, узан овал лица и слабо развијена доња вилица — изгледају овако:



Оне се понављају и на неким портретима у припрати (на пр. контуре Владислављеве и Радослављеве главе). Колорит владарских лица близак је истинитој боји инкарната, само што је и он схематизован. Као најоригиналнији елеменат на овим портретима истиче се ипак цртеж, који је нарочито богат на портрету Св. Саве и на старијем ктиторском лику Владислава.

Осим ових портрета-фресака очувале су нам се скромне вести и о портретима-иконама првих Немањића. У покладу краљице Белославе, жене краља Владислава, спомиње се и једна богато украшена икона Св. Симеона. Нажалост, опис ове иконе сасвим

[32] А. Дероко, На светим водама Лима, Гласник Скоп. науч. др. XI (1932), 125—131, сл. 7, 12.

је кратак: «ycona una cum sancto Simeone et cum argento et cum septem petris de cristallo.»[33]

Нешто више знамо о изгубљеном портрету краља Владислава, који је некада био у атонском манастиру Св. Павла. Краљев портрет налазио се на неком ковчегу, у ком је чуван крст са часним дрветом. На поклопцу те ставротеке биле су слике овако распоређене: «у средини распјатије Господње с околостојећима, у врху на престолу Христос; на самој дасци 10 слика различитих светаца. Доле слика краља у молећем се изгледу на коленима са уздигнутим рукама, са овим натписом на старинском српском језику: **И мене грѣшнаго недостоинаго рака твоего Стефана, сотворившаго и принешаго тебѣ крьсть сеи, милостию же твоею и помощїю и силою честнаго крьста; кралıа вьсѣхь рашскыхь земль и поморскихь владислава сьхрани и помилоуи**". Ова драгоцена старина описана је у руским синодским актима од год. 1751; касније се изгубила.[34] Таке слике владара с испруженим рукама према крсту нису биле ретке ни у Византији, ни на Западу.[35]

II ПОРТРЕТИ УРОША I.

1) Портрети у Сопоћанима.

Млађи брат и наследник краља Владислава, Урош I, подигао је, над извором Рашке, манастир Сопоћане (Св. Тројицу). Не зна се тачно када је црква зидана. По владарским портретима судећи, живопис је рађен око 1265.[36]

У Сопоћанима је очувано неколико портрета главног манастирског ктитора краља Уроша I, каснијег монаха Симеона. У наосу — у југозападном углу — стоји велика ктиторска слика. У унутрашњем нартексу, десно од царских двери, насликан је Урош I с породицом пред Богородицом. У истом нартексу налази се́, на западном делу северног зида, опет портрет Уроша на слици која претставља смрт његове матере Ане Дандолове. Ове три слике рађене су још за живота Урошева. У спољашњем нартексу, лево од врата која воде у унутрашњу припрату, насликан је, по четврти пут, Урош као монах Симеон; ова фреска је из XIV в. Осим споменутих слика налазе се у Сопоћанима још четири фреске с портретима Немањића. Две су у јужној капелици (уз унутрашњи нартекс), које приказују сцене из Немањиног житија, рађене на прекретници XIII—XIV в., а друге две — из средине XIV в. — стоје на зидовима спољашњег нартекса; то су: слика Душанове породице и велико попрсје Св. Симеона Немање. У Сопоћанима се најбоље види, како су фреске с историјском садржином почеле све више освајати доње зоне живописа у западном делу цркве.

Главна ктиторска слика стоји на свом старом месту као и обично. Она се доста изменила према својим старијим панданима у Студеници и Милешеви. Околина донаторског портрета сада је друкчија. Место фреске Ускрса насликано је изнад владарских ликова Распеће и Лазарево васкресење. Ово је важна промена; надгробни рељеф у француској уметности исто је тако украшен сценом Лазарева васкресења.[37] Композиција се јако проширила. Она заузима западну страну југозападног пиластра, цели јужни зид у западном делу храма и већи део западног зида. Тако слика обухвата три површине. Старија композиција у Милешеви, смештена на једно платно зида, била је срачуната за симултано посматрање. Већ на млађој милешевској композицији

[33] T. Smičiklas, Codex diplomaticus, vol. VI, 390; J. Радонић, Живот на двору краља Владислава, Време, 4—7, мај 1929, 7.

[34] Леонид, архим., Словено-српска књижница на Св. Гори Атонској, Гласник срп. учен. друштва XLIV (1877) 279.

[35] За Византију упор: Theophanus contin., l. V. c. 88, ed. Bonn. (Bekker), 332; за Запад: Jul. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, Sitzungsberichte der Wien. Akad. Bd. CXXIII, II, 123.

[36] В. Р. Петковић, Годишњак Срп. Кр. Акад. XXIX (1920) 148; исти: Манастир Студеница, Беогр. 1924, 3; исти: La mort de la reine Ane à Sopoćani, L'art byz. chez les Slaves II, 217 до 222. N. L. Okunev, Составъ росписи храма въ Сопочанахъ, Byzantinoslavica I (1929) 119—150 и 22 табле.

[37] E. Mâle, L'art rel. de la fin du moyen âge, 408.

ломи се површина слике на два дела. У Сопоћанима се поворка ктитора повећала у циклус слика̂, који тек постепеним праћењем појединих елемената постаје схватљив.

Ова фреска је доста рестаурисана, и то баш на местима где су портрети Немањића. Композиција није премазивањем измењена. Зато ћу једино о њој говорити. Фигуре су распоређене овако. На пиластру је Христос, на јужном зиду — лево од прозора — Богородица.[38] За њом — десно од прозора — Св. Симеон (Немања), Св. Симон (Првовенчани) и краљ Урош I с моделом; на западном зиду стоје Урошеви синови Драгутин и Милутин. Фриз портрета сл. 16
склопљен је у савршену целину. Лик краља, портрети његових предака и потомака стоје у истом реду. Сви они истим гестовима и истим положајем тела теже према идејном центру слике — према Христу. Ритмичко понављање гестова на великој сопоћанској ктиторској слици много потсећа на процесије светаца у равенском Св. Аполинарију-Новом и, још више, на поворке светих архијепископа у олтарским апсидама српских цркава.

На формирање ове ктиторске поворке утицале су много и династичке прилике. За Уроша I Немањићи су имали у породици већ два угледна владара-светитеља. Лоза Св. Симеона била је света. Светост умрлих предака уздизала је и живог владара. Урош се први назива «светородним краљем».[39] Сопоћанска ктиторска слика сасвим је директна илустрација овог додатка у краљевој титули. Урош I претстављен је као ктитор, но уједно и као потомак светаца. «Светородност» владара истиче се сада и на други начин. Од Уроша I владарски портрет се стално слика с ауреолом.

У унутрашњем нартексу, поред царских врата, с десне стране, насликана је породица ктитора пред Богородицом која држи малога Спаситеља у крилу (упор. т. VI, сл. 9). Ова фреска је доста оштећена али није кварена рестаури- сл. 17
сањем. Основа слике је жута, као и на целокупном старијем сопоћанском живопису; на ктиторској слици у наосу позадина је сва замрљана неком тамнокестењастом бојом. Пред Богородицом стоји Урош I са прворођеним сином Драгутином. Краљ је мало приклонио главу, десну руку је пружио према Богородици, леву је положио на раме свога наследника. Урош и Драгутин обучени сл. 18
су подједнако. Обојица носе пурпурне дивитисијоне с лором и полукружне затворене круне. Иза краља с престолонаследником стоји на јужном зиду краљица Јелена, жена Уроша I, с млађим сином Милутином. Краљица има исти дивитисијон као и Урош, само што је преко њега огрнула мантију; круна јој је куполаста. Милутин има белу тунику и пурпурну хламиду; на глави му је венац у облику металног обруча. Занимљиво је, да на слици није нико означен као ктитор; чак је изостављен и модел, дотада стални атрибут портрета. И композиција је сасвим необична. Она се каоније никада више није ни понављала. Призор на овој фресци нарочито је интиман — разуме се, за тадашњу уметност. То се, можда, касније сматрало недостатком, јер породична слика у XIV в. показује нову композицију са сучелице окренутим и симетрично распоређеним фигурама.

Стил ове занимљиве фреске много се разликује од стила милешевских портрета. Колорит је овде потпуно уједначен. Ликови портретисаних једва се надвајају од тамножуте основе. Сви тонови сведени су на неколико нијанси жуте боје, окера и пурпура. Основна боја инкарната је окер; преко ње није ништа додавано; они сегменти руменила на образима и сегмент мрке боје на бради, што се виде на милешевским портретима, овде се не понављају. Пластика ликова веома је изразита, нарочито лепо је моделисана глава младог Драгутина. Она је у целој композицији најбоље очувана. Зато ћу о њој највише говорити. Осветљене и осенчене површине лица много су веће на сопоћанским портретима него у Милешеви. У Милешеви су сукоби између светлог

[38] Ни Христос ни Богородица нису рестаурисани. Христос седи на престолу, има љубичаст хитон и тамноплав химатион. Богородица стоји, као у Деисису, има тамноплав хитон са жутим наруквицама и тамнољубичаст мафорион.

[39] Љ. Стојановић, Записи и натписи I, 23, 24.

и тамног врло чести али су разбијени на многобројним пластичним детаљима. У Милешеви је осветљење глава веома живо, само правац светлости не да се одредити. У Сопоћанима је осветљење слабије, но извор светла је јасан. Млаз светлости спушта се на портретисане с леве стране, и то косо, с висине. Овај принцип осветљавања, који се види на сопоћанским портретима, понавља се и на светим ликовима; он је, уосталом, типичан за византински и српски живопис. Иста уздржљивост, која се види на колориту и иста једноставност и јасност, која избија у моделисању, опажају се и на цртежу сопоћанских портрета. Разлике према Милешеви сасвим су јасне. Тамо жив колорит, богато осветљење и обиље графичких детаља, а у Сопоћанима мирне боје, блага светлост и одмерен, али сигуран, цртеж који се не губи у описивању појединости.

Топлина боје и мекоћа израза на милешевским портретима није се никада више у старом српском сликарству поновила. Ова сопоћанска фреска показује, истина, искрену интимност у композицији, али у стилу се већ јавља строгост, која је толико карактеристична за касније репрезентативне портрете.

У истом нартексу, као што сам већ споменуо, стоји на северном зиду велика
сл. 13 композиција: Смрт краљице Ане, матере Уроша I. Фреска је дуга 3·35 m, висока 2 m; фигуре су у пола природне величине (упор. т. IV, сл. 6).

Основа слике је прљаво-жута. У позадини је насликана архитектура. С леве стране је нека зграда с чудноватим кровом,[40] а на десној страни је нека фасада с три нише; изнад ниша подигнути су стрми троугласти забати. Простор у коме се догађа свечани призор, прилично је јасно описан и распоредом фигура. У првом плану су насликане краљица како клечи и Богородица (у левом углу). Иза њих стоји одар с покојницом; чело главе Анине стоји Христос, чело
сл. 14 ногу епископ. Иза одра смештена је централна фигура композиције, краљ Урош. Поред краља, с леве стране, стоји анђео с душом покојнице, а с десне стране стоје краљева деца; иза деце насликани су остали чланови породице и великаши.

Ана лежи с прекрштеним рукама. Глава јој је повезана белим платном и преко тог повеза има дијадему. Доња хаљина јој је тамно-плава, мантија је ружичаста, опшивена богатим златним порубом. Одар је прекривен бледо виолетним покровом, који је на горњем делу украшен жутом траком. Краљица што клечи, по свој прилици Урошева жена Јелена, обучена је као и покојница, једино што нема дијадем. Богородица има плав хитон и црвен мафорион, Христос има црвен хитон и плав химатион; он с десном руком благосиља, а у левој држи свитак. Архијепископ (Сава II ?) је у белом фелону с белим омофором. Испод фелона виде се жут надбедреник и наруквице. Архијепископ држи у десној руци кадионицу, а у левој еванђеље. Краљ је обучен као и на породичном портрету, само што му је дивитисијон бео; то је према цариградском дворском обичају, јер цар у знак жалости носи бело одело.[41] Анђео има плав хитон и црвен химатион. Краљева деца одевена су подједнако, у црвене хаљине. Драгутин и Милутин су гологлави, принцеза између њих, Урошева кћи Брњача, има круну (прополому). Одела осталих великаша сасвим су једноставна, већином плаве и црвене боје. Од свију чланова владарске породице само Урош има ауреолу.

Ова композиција много потсећа на слике Успенија Богородичиног. Већ код описа студеничких фресака видело се, да историјске илустрације много личе на слике са светом садржином. Тамо призор преноса Немањиних моштију много личи на општу схему светитељске транслације.[42] И овде је исти случај.

[40] Иста така архитектура, само много јасније нацртана, налази се на милешевској слици Успенија Богородице. Упор.: L. Wratislaw-Mitrovic et N. L. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médievale orthodoxe. Byzantinoslavica III, 1 (1931), табла II.

[41] Овај церемонијални пропис спомиње се сваки час код византинских историка; најопширније у опису дворске жалости код Кодина (De offic., cap. XXI, ed. Bonn. pag. 106).

[42] На пр. на фреску преноса моштију Св. Стефана у манастиру Жичи. Упор.: Покрышкинъ, Православная церковная архитектура XII-XVIII стол. въ нынѣшнемъ сербскомъ королевствѣ, С. П. Б. 1906, табла XXX.

Смрт чланова династије упоређује се — у сликарству — с призором Успенија Богородице.[43] То се јавља и у старој српској литератури. Данило, описујући смрт краљице Јелене, жене Урошеве (која на овој слици клечи поред мртве свекрве), наводи ову паралелу: Док је краљица лежала на самрти, вели, почеше долазити рођаци, епископи, игумани и великаши, па наставља, „подобьно бысть томоу ıако вь оно врѣме ѥгда бысть прѣставлениѥ богоматере".[44] Из овог места се најлепше види, да сличност између светих и историјских призора није настала само због оскудице сликарске фантазије. Уметник је, обнављајући композицијску схему свете иконографије на историјској слици, уздигао породични дворски догађај до светости.

Занимљиво је упоредити ову фреску са сопоћанском сликом Успенија (Petković, La peinture serbe, 16). Сличност је велика, али упада у очи, да је фреска Успенија сретније, једноставније и монументалније компонована.

Још је сличнија Смрти краљице Ане слика смрти Јаковљеве на западном зиду унутрашњег нартекса (упор. т. V, сл. 8). Гест ожалошћеног Уроша јако сл. 15
личи на гест Прекрасног Јосифа, који плаче над одром свога оца Јакова. Група српских достојанственика исто је онако компонована као и група осталих Јаковљевих синова; особе у позадини тако стоје, да је скуп њихових глава распоређен у троугл. Најизразитији покрети Јосифове браће понављају се и на слици Анине смрти. Много хваљени реализам гестова последње двојице племића (у десном углу) није ни најмање оригиналан. И то је копирано с илустрације смрти Јаковљеве.

Разлика између светих слика и наше историјске композиције највише се осећа у томе што је централна фигура краља Уроша претерано наглашена. Краљ доминира над свима, он је већи од осталих лица, чак и од самог Христа, који је на периферији слике.

Смрт краљице Ане и илустрације приче о Прекрасном Јосифу сликао је исти уметник; то се познаје нарочито по цртежу. Иста погрешка у приказивању савијене руке стално се понавља (на пр. код Драгутина и код Јосифа). Цртање шаке веома је тачно. Структура дланова краљевих потпуно је јасна; милешевски сликар није ни изблиза толико познавао анатомију. И горњи део руке сликан је у Сопоћанима веома елегантно. Руке су дуге и узане. Прсти су цртани чудним маниром; на њима је обележен једино нокат и горњи чланак. Анатомија Урошеве руке јако личи на руке са слика тосканских мајстора из XIII в. На тосканским иконама и на сопоћанским портретима подланице руку су до детаља сличне. Важно је, да се у цртежу ове сопоћанске фреске могу наћи и друге паралеле с талијанском уметношћу XIII в. — наборано чело Урошево с оштрим троугластим засеком између обрва, дубока бора испод ока, која се на сред лица почиње спуштати вертикално, и светле цртице око спољашњих углова очних капака; све то јако личи на главе из истовремене талијанске уметности. Лице Христово од Ђунте Пизана у Асишкој цркви S. Maria degli Angeli описано је истим потезима и моделисано је истим сретствима као и лице Урошево.[45] (Упор. т. V, сл. 7.)

Колорит ове велике композиције нешто је живљи него на породичном портрету. Традиционални контраст између светих и земаљских ликова држи се и овде. Инкарнат Христа и Богородице много је тамнији. Тврдоћа цртежа и неспретности у компоновању много су ублажене мирним, али топлим колоритом. Фреска на фотографији изгледа сувише разбијена на детаље. Оригинал даје много мирнији утисак.

[43] Јако сличан пандан «Аниној смрти» налази се у бугарском рукопису Манасијине кронике. Тамо је на минијатури приказана смрт сина цара Ив. Асена. (Cod. e vatic. selecti XVII: B. Filov, Les miniatures de la chr. de Manassès, Sofia 1927, pl. II).

[44] Данило, ed. Даничић, 88.

[45] Vitzthum-Volbach, Die Malerei u. Plastik des Mittelalt. in Italien, сл. 181; O. Sirén, Toskanische Maler im XIII. Jahrh. ed. Cassirer, 1922, сл. 15, 28, sqq.

Уз старије сопоћанске фреске спомињем и илустрације Немањиног житија у десној капели поред унутрашњег нартекса (упор. т. VI, VII, сл. 10, 10 а). Ове слике рађене су на плавој позадини. По стилу много потсећају на арилски живопис. Према томе Н. Л. Окуњев закључује, да су настале на прелазу из XIII у XIV в.[46]

У горњем појасу фресака, на западном зиду, насликана је смрт неког монаха. Преко мраморне плоче простртa је рогозина, на којој лежи старац у испосничкој раси; на узглављу му је камен. Чело ногу стоје му два калуђера. Композиција је јако пропала. Сада се једва назире, да су и изнад главе самртникове стајале неке особе. Призор на фрески савим се слаже са Савиним описом Немањине смрти. Немања лежи, као што Сава прича, „ниць, расою wбить,
сл. 19 лежець на земли на рогозинѣ и камы емоу под главою'“.[47] (Упор. т. VII, сл. 10 а.)

Немањина жеља да умре у монашкој раси није ни најмање необична. И велики Немањин противник, цар Манојло, потражио је на самрти калуђерско одело. Ник. Акоминат иронично описује сцену како је некада моћни цар на одру бедно изгледао. Дворјаници су у брзини нашли неку кратку расу, тако да су лешу стршале дуге, непокривене, ноге.[48] Као што се види, облачење расе пред смрт стереотипна је процедура, која се тада сигурно често понављала.[49]

Теодосије спомиње занимљив детаљ, да су Немању, пре него што је издахнуо, пренели „вь црьковныи притворь“.[50] Ова се слика налази у делу црквеног притвора; иста така слика стајала је можда и у студеничком, а можда и хиландарском нартексу. Да не стоји овај Теодосијев податак у вези са таким сликама?

У истом појасу, на северном зиду, налази се илустрација преноса моћију неког монаха. Н. Л. Окуњев је мислио, да је то слика Урошева преноса. Међутим, сопоћанска фреска монахове смрти и слика транслације у Студеници, те слагање са текстовима који описују смрт и пренос Немање, показују, да се мишљење Н. Л. Окуњева не може прихватити. Ова сопоћанска слика приказује пренос Немањиних моћију. На десној страни фреске стоји скуп особа које
сл. 20 дочекују поворку. Пред манастиром стоје „чрьньци“ с епископом. Пред епископом је млађи свештеник који носи велику икону Богородице; ова икона сасвим је слична студеничкој (упор. т. II, сл. 2). На левој страни слике види се, како два великаша, у богатим хламидама, носе на носилима тело умрлог монаха. То су по свој прилици Вукан и Првовенчани, за које Св. Сава вели, да су „сама носеща прѣчстьное тѣло отца своего“ положили свете моћи у гроб. Иза носила насликано је још осам особа, четири поред Стефана и четири поред Вукана (упор. т. VI, сл. 10).

Ова фреска потпуно је изгубила онај типични стил који се срета на историјским композицијама из средине XIII в. Инкарнат лица је таман. Док на старијим портретима доминира светла основа, по којој се извлаче тамне сене, овде је основа тамна, а моделација је истакнута светлим линијама; ова лица, као бронзана, показују чврсту и веома јасну пластику. Оштри контрасти светло тамног понављају се и на драперијама, нарочито на црвеном покрову носила. Боје су тамне и хладне. Једино што је златно-мрки тон лица нешто живљи, па је тако ипак наглашен контраст између мртве материје и инкарната.

[46] Byzantinoslavica I, 133.

[47] Св. Сава, Живот Св. Симеона, ed. Ћоровић, 169. Слика Немањине смрти у трапезарији манастира Хиландара, израђена 1621, не слаже се ни најмање са старим средњевековним описима тога догађаја. Упор.: Вл. Р. Петковић, Легенда Св. Саве у старом живопису српском. Глас Срп. Краљ. Акад. CLIX (други разред) 81, Београд, 1933, стр. 21, сл. 15.

[48] Akominatos Nik., De Manuele lib. VII, ed. Bonn. 288.

[49] О сликама монаха на самрти упор.: Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen u. Untersuchungen: Bd. III, 1 : Th. Wiegand, Der Latmos, Berlin 1913 (одељак о фрескама од O. Wulffa), табла II и V, 1; и сл. 124. Исти мотив и у нашим црквама, упор: N. L. Okunev, Peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochrida, Mélanges Ch. Diehl, II vol. Paris, 131, сл. 8.

[50] Теодосије, ed. Даничић, 57.

2) Фрагменти портрета у Грацу.

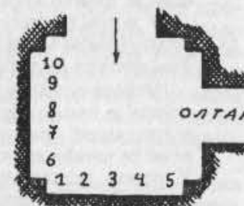
Малобројни остаци живописа у рушевинама манастира Граца показују колика је штета што нам је задужбина Францускиње Јелене тако пропала. У југозападном делу наоса једва се распознају трагови велике ктиторске слике. сл. 21

По контурама се види, да су били насликани: Христос, Богородица, Првовенчани (као монах Симон), Урош I и Јелена.

III СТАРИЈИ ПОРТРЕТИ КРАЉЕВА ДРАГУТИНА И МИЛУТИНА.

1) Фреске у Ђурђевим Ступовима.

Скоро у истом стању као и градачке фреске налазе се и портрети у капели код Ђурђевих Ступова. Ову капелу, која стоји десетину метара ј. з. од великог храма Св. Ђурђа, подигао је старији син Уроша I, краљ Драгутин. Западни и јужни зид капелице украшени су портретима Немањића. Распоред је овакав:



1) Христос на престолу, пред њим, на јужном зиду, поворка Немањића у монашком оделу; први 2) Симеон Немања (сты симеонь немани гнь вьсѣхь срьбьскхь земль); за њим 3) Првовенчани (стефань прьвовѣнчаны кралль срьбьскы симнь мона//); 4) Урош I (стефань краль оурошь симеонь монахь и 5) Урошева жена Јелена (иелѣна велика кралица). На западном зиду стоје: 6) краљ Драгутин с моделом (стефань краль снь стаго и великаго кралıa оуроша и ктиторь стаго храма сего); за њим његов мали син 7) Владислав с мајком 8) краљицом Кателином (кателинна кралица дьщи великаго кралıa ѹгрьскаго стефана). Иза Кателине насликан је 9) Милутин (стефань оурошь краль и снь стаго великаго кралıa оуроша) са женом 10) Јеленом (иелѣна кралица срьбьска).

Слике су страдале у светском рату. Боја је на неким местима сасвим отпала; сада изгледа као да су сви владари на западном зиду у белим оделима, међутим та бела површина је већ сам малтер на ком је фреска рађена.

Ове се фреске могу датирати само по натписима. Милутин (Стефан Урош II) сигниран је као краљ, а поред њега насликана је његова жена Јелена. Милутин је постао брату савладар 1282, дакле слика је настала после те године. По Милутиновој жени Јелени може се тачно одредити, кад је фреска рађена. Милутин се већ у младости свакојако трипут женио. Првој његовој жени Јиречек не зна име. Он зна само, да је она била кћи тесалског севастократора Јована. Друга Милутинова жена звала се Јелисавета, а трећа Ана; њу је отерао 1299 кад се изнова, већ као зрео човек, оженио Симонидом. Друга жена Милутинова, Јелисавета, сестра мађарског краља Ладислава IV и српске краљице Катарине (Кателине), била је прво калуђерица. Милутин се с њом упознао на братовом двору. Због ње је отерао прву жену и венчао се, после великог скандала, са свастиком-калуђерицом, која му је родила женско дете (принцезу Царицу). Овај брак се брзо раскинуо, већ пре године 1284. Портрети у капели код Ђурђевих Ступова пружају занимљиве историјске податке. Из сигнатура се види, да се Милутинова прва жена звала Јелена — то је већ Ил. Руварац опазио[51] — и да је она била у Србији и год. 1282, јер се у натпису спомиње као краљица; тако би први брак Милутинов трајао од сса 1273 до после 1282.[52] Ови портрети су, према Милутиновој титули и према хронологији његових бракова, настали у годинама 1282—1283. Јер, 1282 постао је Милутин краљ, а 1284 већ је отерао и другу жену Јелисавету, с којом се оженио негде око год. 1283.

[51] Зборник Илариона Руварца I, изд. Н. Радојчић, Срп. Кр. Акад., Београд, 1934, 16—20.

[52] К. Јиречек, Историја Срба I, прев. J. Радонић, 309.

Слике Немањића у капели код Ђурђевих Ступова драгоцени су документи за историју старог српског портрета. У овој оштећеној капелици показују се важне промене у композицији српских владарских слика. Прелаз од донаторског портрета репрезентативном лику владара не би био у нашој старој уметности ни изблиза тако јасан, да нам нису очувани ови скромни остаци некада импозантне галерије.

Композиција је подељена на два дела. Христу с десне стране насликани су Немањићи монаси, који сви стоје у истом ставу приклоњени, с испруженим рукама према Спаситељу; овај део слике сасвим је у духу традиционалних ктиторских поворака. Портрети Немањића-лајика, на западном зиду, распоређени су у нову композицију. Пред Христом је насликан Драгутин у краљевском оделу, с моделом, иза њега стоји мали Владислав, а за њим краљица Кателина у дугом плашту с круном на глави. Сви троје су окренути Христу. Иза њих стоји Милутин у фронталном, репрезентативном, ставу византинског цара. Директно окренут гледаоцу, он се не обазире на побожне гестове краљицâ које стоје поред њега. Десно од Милутина насликана је његова жена Јелена, која као да се обраћа адорантским гестом своме мужу. Ових пет портрета скупљено је у једну целину која је и по форми и по садржини веома разнолика. Елементи донаторске и породичне композиције везани су с репрезентативном сликом. Разлика према старијим ктиторским портретима истиче се и у томе, што се поворка посредникâ између Христа и ктитора отцепила од главне слике у самосталну групу; ктитор сада директно подноси модел Христу.



Стара донаторска поворка, која је у сопоћанским портретима у наосу показала своју најсавршенију форму, почела се разилазити. Јасна целина сопоћанске поворке Немањића изгубила се. У Ђурђевим Ступовима је ритам покрета сасвим прекинут са сликом малог Владислава, одмах иза оца, и са репрезентативним ликом Милутина.

Галерија Немањића у овој капелици носи у себи клице каснијих портретских композиција. На њој се јасно истичу две особине каснијих портрета из XIV в., а то су: тежња за репрезентативним и оскудица ритма.

У рушевинама велике цркве Ђурђевих Ступова налази се, лево од некадашњег улаза, на источном пиластру северног зида, јако оштећен портрет неког владара, свакако краља Драгутина, који је овај храм обновио.

Фреска је рађена на тамно-плавој позадини. Претставља краља у тамно виолетном дивитисиону. Украсне траке и лор су жути; лор је постављен зеленом материјом. Драгутин (?) је насликан у репрезентативном ставу, који се сасвим слаже с описом церемонијалне свечане царске позе у Кодину.[53] Краљ носи круну (она је — као и лице — сва оштећена), у десној руци држи крст, у левој црвену акакију у облику свитка. Акакија, која се сада први пут јавља на српском владарском портрету, спада међу најважније царске инсигније. Она има разне облике: слика се као марамица (mappa), као врећица, у којој је пепео (тада је символ вере у други васкрс), или као свитак (тада владар показује акакијом да је чувар божијег закона). По Кодиновом тексту види се, да је од врећице и свитка касније настала једна инсигнија; тада је добила нешто друкчије значење од првобитног. Није тачно, код нас уобичајено тумачење, да је свитак даровна повеља.[54]

[53] Codinus, De officiis, cap. VI, ed. Bonn. 51: *„τὸν δέ γε σταυρὸν ἐν δεξιᾷ φέρει ἀεί, ἐν δὲ τῇ ἀριστερᾷ βλάτιον κώδικι ἐοικός, δεδεμένον μετὰ μανδυλίου, ὃ βλάτιον ἔχει χῶμα ἐντός, καὶ καλεῖται ἀκακία."*

[54] Д. Θ. Бѣляевъ, Byzantina II, 217.

2) Иконе с портретима Драгутина и Милутина у трезору Св. Николе у Барију.

У ризници чувене цркве Св. Николе у Барију чувају се две занимљиве иконе с портретима српских владара. О њима прилично опширно говори Ив. Кукуљевић у свом Аркиву.[55] Прва је висока 8 педаља, широка 4 педља; на њој је насликан Св. Никола «у грчкој патријаркалној одјећи (полиставријону ?), од здола клечи с десна сам краљ Милутин са склопљеними рукама, а с лиева краљица Јелена, његова жена».[56] На другој је насликано попрсје Св. Николе, а под њим краљица Јелена са синовима; с леве стране је Драгутин (поред њега је натпис: Rex Stephanus filius Urosii regis Servie), у среди краљица, а с десне стране Милутин (Rex Urosius filius Urosii regis Servie). Као дедиканткиња спомиње се у дужем натпису Јелена: Memento Domine famule tue Helene Dei gratia regine Servie uxoris magni regis Urosii et matris Urosii et Stephani suprascriptorum regum. Hanc yconam ad honorem Sancti Nicolai ordinavit. Слике ових икона нисам видео а ни књигу: F. Nitti di Vito, Il Tesoro di S. Nicolo di Bari, коју спомиње П. Поповић,[57] нисам могао набавити.

Портрети од Милутина до смрти цара Уроша.

I ПОРТРЕТИ МИЛУТИНА.

Милутинова влада стоји на раскрсници важних промена у српској средњевековној држави. У прелазним годинама између XIII и XIV в. Србија нагло продире у вардарску долину. Ова политичка експанзија утиче и на културну оријентацију. Срби све јаче долазе у сукоб с византинском државом, но у исти мах све више примају елементе грчке културе. Сада све јасније избија тежња Немањића да они постану заменици и наследници Византије.

У првим годинама Милутиновог краљевања одржавају се традиције рашког сликарства. Стил старијих Милутинових (и Драгутинових) портрета не удаљује се много од Урошевих слика; једино што се јављају промене у садржини. 1299 Милутин, после великих победа, диктира Византинцима мир, прима многе градове, а за жену добија младу Симониду, кћер Андроника II. После више од шездесет година долази у породицу Немањића опет византинска принцеза, и то сама царска кћи. Нагло византинизовање српског дворског церемонијала почиње тек у ово доба; то се много познаје и на Милутиновим портретима.

У освојеним земљама јавља се интензивнији културни живот. Македонски манастири, који су се у XIII в. налазили у бедном стању, почињу изнова цветати. Милутин у овим крајевима нарочито много зида.[58] Његовим задужбинама подиже се у скопској области темељ новом српском културном центру, који је играо тако важну улогу средином XIV в. у Душановој царевини.

У тим новим црквама настаје нарочити живопис, који стоји под јаким утицајем грчког сликарства. Уметничка традиција Рашке нагло се губила после проширења државних граница. Стари рашки стил претапао се у нове сликарске школе XIV в.[59] У опису појединих слика Милутинових показаћу, како се та промена стила извршила на портретима.

[55] Arkiv za povjesnicu jugoslavensku, књ. IV, Zagreb, 1857, 350, 351; о истим сликама и: В. Макушевъ, Итальянскіе архивы, III, Зап. рус. Акад. Наукъ, т. 19 (1871). No 4, 13, 14.

[56] Према оном што сам рекао о фрескама у Ђ. Ступовима види се, да је икона рађена око 1282—1283.

[57] Прилози, VII (1927), 91.

[58] Вас. Марковић, Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији. Ср. Карловци, 1920, 88—98.

[59] О овим школама упор.: N. L. Okunev, Lesnovo, L'art byz. chez les Slaves, Paris, 1930. 222.

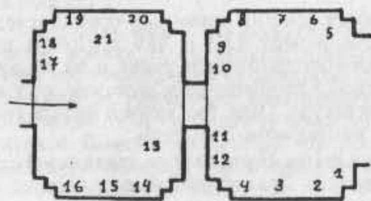
1) Портрети у Ариљу.

Последњих година XIII в. израђен је живопис цркве у Ариљу (Св. Ахилију). Ариљска црква позната је већ од 1219 као столица моравичког епископа. Она је можда још из много ранијих времена, но садашњи облик главне зграде и садашњи живопис потичу из доба заједничке владавине Драгутина и Милутина.[60]

Ариљске фреске није тешко датирати. Међу портретима архијепископа, који су насликани у западном делу наоса, налази се и слика Јевстатија II. Он је управљао српском црквом од 1292 до 1309;[61] према томе фреске су рађене у то доба.

На довратнику врата јужног олтарског параклиса стоји запис неког параклисијарха Генадија из год. 1297 (?). Место где су исписане године није баш најјасније, ипак је, по свој прилици, тачно. По том запису могло би се закључити да је црква око год. 1297 била већ живописана.[62] Но и кад би се 1297 год., као несигурна, одбацила, говоре и други разлози за то, да је ариљски живопис довршен крајем XIII в. Синови краља Драгутина насликани су у овој цркви још као младићи. На фресци у Ђурђевим Ступовима, из год. 1282—1283, насликан је принц Владислав као дечак од 6—8 гонина, а у Ариљу је претстављен као момчић од 15—16 година; по овом рачуну била би ариљска фреска израђена око 1293—1295.

Ни у једној српској задужбини не заузимају историјски портрети тако важно место у живопису као у Ариљу. Цели доњи појас фресака у западном делу овог храма украшен је сликама српских владара, краљица, принчевâ и високих црквених достојанственикâ. Слике су распоређене овако:



У југозападном делу наоса стоје Христос (1) и Немањићи монаси: Првовенчани (2), Урош (3) и Урошева жена Јелена (4). На западној страни северозападног пиластра насликан је Немања (5), који препоручује Христу поворку српских архијепископâ. Редом стоје — на северном зиду — Св. Сава (6), Св. Арсеније (7) и Сава II (8); на западном су зиду: Јоаникије (9), Јевстатије I (10), Јевстатије II (11) и до њега епископ моравички (ариљски) Јевсевије (12).

У притвору је други циклус портрета. На јужном делу западног зида насликан је Св. Ахилије (13), а пред њим стоје: краљ Милутин (14), краљ Драгутин (15) и његова жена Кателина (16). На северној половини западног зида смештени су портрети синова Драгутинових Владислава и Урошица (17, 18). На левом делу северног зида стоји портрет моравичког епископа Герасима (19), а поред њега насликана је смрт Меркурија, опет епископа моравичког (20).[63] Изнад ових фресака, у горњем појасу, стоји велика историјска слика: Сабор Св. Симеона Немање (21).

Ктиторска композиција, која је била већ у Драгутиновој капели у Ђурђевим Ступовима преполовљена на два подједнака дела, овде се разбила на две потпуно самосталне целине. Углавном је остала иста подела. За себе се сликају Немањићи-монаси, за себе Немањићи-лајици; само што у Ариљу део лајичких портрета савим губи везу с ликом Христа, коме се раније подносио модел.

Портрети владара у нартексу распоређени су — као што сам већ рекао — овако: десно од улаза Св. Ахилије, пред њим, на јужном зиду, Милутин:

·:· стє фанькр альвсє српьски єзмлє ипоморьскиє ѹрошь сл. IV

До Милутина насликан је Драгутин, лицем окренут гледаоцу. Поред њега је натпис: ·:· стєфань кралипр викtитwрь сл. 23 Краљ држи с обадве руке модел Ариља. У средини, између браће, изнад њихових глава, појављује се у црвеном сегменту мало попрсје Христа.[64] За Драгутином стоји његова жена Кателина ·:· катєлина кралица Краљица је мало окренута мужу. Обе руке је пружила пред себе (упор. т. VII, сл. 11).

Одмах упада у очи разлика према композицији владарских портрета у Ђурђевим Ступовима. Све што је тамо било тек наговештено долази овде до потпупог израза. Тамо је била репрезентативна фигура Милутина усамљена, овде доминира репрезентативност. Тамо је био ритам старих ктиторских слика само испрекидан, овде је сваки покрет заустављен; једино што гест Кателине потсећа на старе поворке донаторâ. Контакт између ктитора и обдареног јако је нејасан, највише због тога, што портрети Милутина и Драгутина с попрсјем Христовим чине самосталну формалну целину; њихови ликови укомпоновани су у стару византиску схему свечаног двоструког владарског портрета.[65]

Понављање истих донаторских гестова још се држи на старинском делу композиције, у лађи. Првовенчани, Урош и Јелена стоје исто онако као и ктитори у Сопоћанима. На портретима у нартексу свака особа има своје гестове, појединачни ликови много су самосталнији; раније се та самосталност још више морала истицати, док се јасно видело, да свака фигура стоји на свом подију, тамно-црвеном јастуку.[66]

Занимљиво је, да ктитор не гледа Св. Ахилија, коме подноси модел, већ на десно. Овај чудноватн детаљ настао је — бар тако мислим — из жеље уметникове да повеже портрете ипак у неку целину. Милутин гледа Св. Ахилија, и Драгутин је са светитељем везан гестом, но он се погледом обраћа жени, која стоји иза њега.

Милутин је насликан као млад, тамносмеђ човек с карактеристичним косим очима и с подужим носом. У десној руци држи крст, а у левој руци црвену акакију (упор. таблу у боји). Драгутин има дугуљасто лице; његове црте су много правилније него Милутинове. Оба брата имају исте круне и исто одело. Обојица носе тамнопурпурне сакосе (дивитисионе) са широким рукавима. Кателина има на глави високу отворену круну. Уши и коса сакривене су јој неком тканином. Преко доњег хитона краљица носи плашт, који је сасвим сличан католичким епископским казулама онога доба. Лице краљи-

[60] В. Марковић, Православно монаштво ..., 83, 84. K. Jireček, Das christliche Element etc. Sitzungsberichte der kais. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Classe, Bd. CXXXVI, 38, 39.

[61] Ст. Станојевић, Српски архиепископи од Саве II до Данила II. Глас Срп. Кр. Акад. CLIII (1933), 66.

[62] В. Р. Петковић, Старине, Беогр. 1923, 36. Записи и натписи VI, 10.009. Није лако прихватити Петковићеву хипотезу да је Генадије један од сликара ариљског живописа.

[63] Према томе, у Ариљу су насликана три епископа моравичка: Меркурије (на скици број 20), Герасим (19) и Јевсевије (12). У списку српских епископа из манастира Св. Тројице у Плевљима спомињу се моравички епископи овим редом: Дионисије, Меркурије, Герасим и Јевсевије. Упор.: Сава Косановић, Српске старине у Босни, Гласник срп. уч. др. XXIX (1871), 176.

[64] Због сегмента нимбови су мало размакнути. Главе Милутина и Драгутина не стоје насред ауреоле. Сликар је и Кателинин нимб помакао мало на десно, тако да се ова погрешка не може лако приметити.

[65] Композиција «двоструког портрета» с медаљоном више главâ старија је и од византиске уметности. Већ у касној антици постојао је овај тип слике. Изнад глава мужа и жене сликао се мали Ерос, а на хришћанским сликама мали венац или Христово попрсје (Упор.: H. Graeven, Heidnische Dyptichen, Roemische Mitteilungen, Bd. XXVIII [1913] 207, 208.) Исти мотив пренео се и на многе свете иконе, на пр. на слике Св. Петра и Павла, Сергија и Вакха и т. д. Византиски царски портрети ове врсте нису баш многобројни (упор.: Ламброс, 62).

[66] Тај јастук се звао: *σουπέδιον;* упор.: Codini de off. cap. VII, ed. Bonn. 63.

чино скоро је уништено. Добро се распознају пуни овал и мала уста; очи и горњи део носа више се не виде.

Основа сликâ је тамноплава, под је зелен. Фигуре су у натприродној величини (око 2·10 m); нарочито се истиче Драгутин који је већи од брата. Фреске су у доњем делу јако оштећене од свећа. Малтер је отпао на два места; страдала је Милутинова десна рука и горњи део Кателининог лица. Белом бојом је замрљан леви образ Драгутинов.[67]

Стил ових ариљских портрета не показује неке нарочите новости, али се ипак истиче високим квалитетом техничке израде.

Цртеж и моделација Милутинове и Драгутинове главе веома су изразити. Раније се није на портретима тако смело истицала сена као на овим сликама. Она светлост лица, која је на свима дотадашњим портретима доминирала, у Ариљу нестаје; изузетак је слика Кателине, о којој ћу касније говорити. Боју инкарната тешко је описати. То је углавном окер, који се прелива у ружичасто. Цртеж је много богатији у детаљима него на сопоћанским портретима; прилично је идеализован; ипак се изразитост физиономијâ није изгубила. Главе су осветљене светлошћу из сегмента. Боје ариљских портрета много су тамније него у Сопоћанима, само што је њина скала нешто богатија. Мирни колорит прилично је разбијен многобројним белим кружићима, који означавају бисерна зрна. Боја инкарната на портретима живља је од колорита светих лица. Ово је важна промена. У Милешеви и Сопоћанима биле су главе светитеља смелије и богатије обојене него владарске слике, а у Ариљу је обратно.

Стилски је нарочито занимљива глава Кателине. Моделација, која је на мушким портретима толико изразита, на лику краљице је сасвим изостављена. Ова глава је тако оштећена, да се неки сигурни закључци о њеном стилу не могу тачно утврдити. Истичем само, да се лице Кателине разликује од осталих портрета у томе што је много светлије и што није пластично. Корисно је упоредити Кателинину главу с портретом њене свекрве Јелене, која је, као монахиња, насликана у наосу. Портрет старе Јелене сасвим је стилски сродан осталим портретима у Ариљу. Настаје питање: Откуда разлика између ових слика Јелене и Кателине? Женски портрети у Студеници и Сопоћанима сасвим су јасно моделисани. У ту групу старијих женских портрета спада и ариљска слика Јелене. Тек на слици Кателине нестаје пластике; од тада се ређају бледи, спљоштени, ликови краљица све до средине XIV в. На српским портретима, од друге четврти XIV в., стално је опадао смисао за пластичку обраду лица; по тај процес обављао се полагано. Контраст између портретâ Јелене и Кателине не може се тумачити са неким наглим преокретом у стилском развоју. Мени се чини да узрок овој промени треба тражити изван уметности, можда у моди. Ариљски портрет Кателине и сви портрети Милутинове жене Симониде рађени су подједнако. Свуда се понавља исти бледи овал, мала уста, нежно извучене црте лица и слабо означена пластика главе. Стално се слика исто лице; ја мислим, да је то општи, тада модерни, тип женске лепоте.[68] Тако би постало јасно и разнолико сликање Јелениног и Кателининог портрета. Лик монахиње Јелене рађен је старински. Портрет Кателине сликан је друкчије. Ту је уметник изменио свој обични начин колорисања и сенчења само да удеси и облик и боју краљичина лика према канону тадашње женске лепоте. Овакве појаве у историји уметности нису ни најмање ретке. Разлика између тамног инкарната мушког портрета и светлог инкарната женског портрета постојала је и у антици; а и Грци и Римљани примили су је од Египћана.[69]

Исти сликар, који је радио ове владарске портрете, насликао је на северном зиду нартекса, у горњем појасу (на скици бр. 21), историјску композицију:

[67] Не знам чему је служило оно четвртасто удубљење, с којим је искварен доњи, леви, део Милутинове слике.

[68] По бугарском преводу Манасијине кронике види се, да женска помазана б҃ѣлиломъ није била непозната балканском друштву XIV в. Упор.: Cron. lui Const. Manasses, ed. J. Bogdan 21, 171.

[69] Упор.: Plinii Hist. naturalis, XXXV, ed. Teubn. 242—243.

Сабор Св. Симеона Немање[70] (упор. т. VIII, сл. 12). Фреска је дуга 2·55 m, висока 2·20 m. Призор је сигниран: ·:· зборь светаго си
мешна Цела сцена је замишљена као српски пандан васељенским саборима, који су насликани у истом нартексу. сл. 22
Уметникова тенденција је јасна — фреска показује, да је и Немања чинио исто што и византински цареви, и он се бринуо за јачање праве вере. Распоред особа сасвим је сличан старијој композицијској схеми васељенских саборâ. Фигуре су распоређене у два појаса. Горе, у средини, седи Немања на великом престолу. Немања, сед старац са дугом брадом, обучен је као и његови праунуци; у левој руци држи акакију, десну је положио на прса. Десно и лево од њега седи по један епископ; њихови престоли су без наслона. Обојица, опет седи старци, окренули су главе Немањи, десном руком гестикулишу, а левом придржавају еванђеља. У доњем појасу лица су подељена на две групе. У левом углу стоји пет епископа; сви имају, као и горње три фигуре, нимбове. Прва тројица показује десној групи знак благосиљања. Десна група свештеника много је већа (има их, изгледа, дванаест). У десном углу очуван је натпис: ·:· половѣрници. Треће слово не види се добро; М. Кашанин чита: полуверници. Но и без натписа се види да је то група «полуверника». Они су без нимбова. Њихови фелони нису украшени крстовима и гамама; једино што на омофорима имају по један крст. Полуверничке поглавице показују гестове одбијања; последњи је чак дигао песницу према правоверним.

М. Кашанин је споменуо као једну могућност да ова слика претставља Немањин сабор против богомила. И заиста, свакоме би у први мах пало на ум да фреска илуструје познати догађај, описан у VI гл. Немањиног житија од Првовенчаног. Но та хипотеза није тачна. Противници православља на овој занимљивој композицији нису богомили, већ католици. То се види и по натпису и по одећи десне групе свештеника. Полуверцима се зову код нас у средњем веку католици, не богомили. Католици се као полуверци спомињу и у деветом члану Душановог Законика (о полоувѣр'цин).[71] Осим тога, мора се одбити свака веза с богомилима и због крстова на фелонима полуверника, јер богомили нису поштовали крст.[72] Оваке тенденциозне слике, које су имале циљ да изобличе верске противнике, биле су и на Западу врло популарне. Gesta synodalia у живопису латинских цркава изазивала су често бурне полемике. Странке, које су биле на тим сликама увређене, сматрале су за своју прву дужност да те — по њиховом схватању клеветничке — илустрације униште.[73]

Од осталих ариљских портрета спомињем још само ликове Драгутинових синовâ Владислава и Урошица, који су насликани у нартексу на северном делу западног зида.[74] Оба дечака окренута су фронтално, изнад њих насликан је Христос-Емануило, који благосиља. Натпис је доста оштећен но може се читати: ·:· гньвла ·:· гньўрш
дславь
синовекраластефана

Лица дечака много су избодена; и глава малог Христа нагрђена је. Владислав је нешто већи и има дужу косу, која му пада на рамена. Браћа су подједнако обучена. Обојица носе дуге тунике с наруквицама; Урошиц има и

[70] М. Кашанин, Немањин сабор на фресци у Ариљу. Политика, 1931, 6. јан.

[71] C. Jireček, Das Gesetzbuch des serb. Caren Stephan Dušan, Archiv für slav. Philologie XXII, 1900, 211; и Р. Грујић, Легенда из времена цара Самуила о пореклу народа. Гласник Скоп. научн. др. XIII (1934), 198.

[72] Fr. Rački, Bogomili i patareni. Izd. J. Radonić. Посебна издања Срп. Кр. Акад. књ. 87. Београд 1931, 526. О богомилској ношњи упор. Ану Комнину: Alexias, l. XV, 8, ed. Bonn. II, 351.

[73] Jul. von Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kais. Akademie der Wissenschaften. Bd. CXXIII, II, Wien, 1891, 17—18.

[74] N. L. Okunev: Byzantinoslavica II, 1, 85.

узан појас. Тунике су од пругасте тканине. Наизменично се ређају беле, плаве и зелене линије; то је типични украс арапске свиле. Преко туника огрнули су црвене хламиде. Принчеви носе прстенасте венце, и Владислав има прави византински стематогирион.

Дечије портрете није радио онај сликар који је сликао портрете на јужном зиду и фреску сабора; то се одмах познаје по цртежу. Ликови Владислава и Урошица цртани су неспретно и аљкаво; венац Урошица јако је искривљен; неправилно извучена линија сегмента сече Владислављеву ауреолу; слова у натпису грубо су писана; сасвим друкчије него на осталим портретима.

Разлика између дечијих и осталих портрета није у стилу већ у квалитету. Неки мање талентовани сликар израдио је фреску краљевих синова. Проучавањем горњих појасевâ живописа у нартексу можда би се откриле још какве фреске сликане истом руком.

2) Портрети у Св. Богородици Левишкој у Призрену.

1307 год. «поновио» је краљ Милутин „ѿ самого wснованиꙗ“ храм Св. Богородице Левишке у Призрену.[75] У припрати ове цркве, која је тек у XVIII в. била претворена у џамију, налазе се три јако оштећена портрета. На западном зиду, изнад врата, стоји попрсје Св. Симеона-Немање, а до њега две велике фигуре: Стефан Првовенчани и Милутин.[76] Фреска је сва излупана чекићем; то су учинили Турци кад су прекривали слике дебелим слојем малтера.

Ликови Првовенчаног и Милутина израђени су у натприродној величини; високи су 2·55 m. Сигнатуре се не могу тачно прочитати. Изнад Стефана стоји:

прьвѣ внчѣни стн
нимансть

а изнад Милутина стеф
ѹрше

По фрагментима се види, да је уз име краља било свугде забележено и име његова оца. Првовенчани је насликан као млађи човек, с тамносмеђом, одужом брадом. Он има полукружну круну, црвену доњу хаљину и зелену хламиду, која је украшена златним орловима (уписаним у кругове); хламида је поруб-љена троструким низом бисера. У десној руци краљ држи крст, а у левој белу акакију.

Милутинов портрет прекривен је преко половине новим малтером. Лице је јако оштећено. Краљ има кратку смеђу браду као и у Ариљу. У десној руци држи крст. Црвено одело му је чудновато украшено. Уз бокове пришивена је трака с двоструким низом бисера. Круна му је ниска, као и у Стефана.

Немањина слика једва се назире; можда ће се шта више показати кад се скине малтер.

Ове фреске нису потпуно откривене, зато се о њима за сада не може опширније говорити. По лику Првовенчаног ипак се види каквим су стилом рађене. Начин сликања је врло једноставан. Преко окерске основе извучене су — прилично дебелим потезима — главне црте лица; брада је описана као сноп паралелних линија.

3) Фреске у Жичи.

Између год. 1309—1316 насликана је у Жичи (цркви Св. Спаса), над вратима која воде у припрату, илустрација Дамаскинове божићње химне: «Что Ти принесем Христе...»[77] (Упор. т. IX, сл. 13.)

Фреска је израђена на великој полукружној површини и подељена је на два појаса. Горе, у средини, у мандорли, седи Богородица с малим Христом;

[75] Записи и натписи, IV, 6.006.

[76] Ово — за српске портрете необично — место изабрано је према виз. обичају. Упор.: J. Ebersolt, Constantinople et les voyageurs du Levant. 136—137.

[77] Упор.: В. Р. Петковић, Жича, Старинар, Н. Р. II (1907), сл. 2 (јако реконструисана), стр. 123, 124, 127 н. 24; Старинар Н. Р. IV. (1909), 86—89.

с леве стране прилазе јој три краља, с десне пастири. Изнад Богородице насликано је шест (?) анђела. У доњем појасу стоје у средини персонификације Пустиње и Земље (прва држи вертеп, друга јасле). На левом крају приказана је група свештеника. Међу њима се највише истиче лик архијепископа с нимбом; то је Сава III (1309—1316); он је сигниран натписом који стоји испред првог свећоносца: сава прѣwсвештени архиепископ все српскиє землє и поморскє.[78]
Занимљиво је, да су у пратњи Саве III највише мирски свештеници; они се сл. 24
распознају по белим капама.[79] Десна страна је много оштећена, ипак се види, да је ту на челу поворке стајао краљ Милутин. Сада се распознаје од натписа једино: стефан
крал

Некада је писало: стефань краль ѹрошь и самодрьжьць в(се) србск(ие) землє и поморскє[80]. Горњи део Милутиновог лика је оштећен. Иза краља стоји пет (?) великаша; добро се види само последњи; он носи чудновату горњу хаљину са дугим, отпуштеним, рукавима.[81]

Идеја, да се у илустрацију Дамаскинове божићње химне уплету владарски портрети, потекла је свакако отуда, што се у византиским дворским божићњим песмама истицало ово упоређење: Цар се клања новорођеном Христу као и некада пастири, јер и он је пастир новога Израиља (Византије); на жичкој фресци Милутин је заиста насликан испод пастира.[82]

Испод ове велике фреске, уз довратнике портала, смештени су портрети краља Радослава (с леве стране) и Првовенчаног (с десне стране); још се види један натпис: радсак кра

Млади Радослав, голобрад, смеђ момак, има на глави једноставну круну, огрнут је црвеним плаштом, који је напред двапут вертикално засечен. Материја је црвена, украшена жутим двоглавим орловима, који су уписани у бисерне венце. Слика Првовенчаног се сада једва назире.

Све ове фреске, горња композиција и портрети, нису остале у првобитном стању. Оне су у XVI в. рестаурисане. Основа композиције очувала је старинску форму; то се види по нерестаурисаним фрескама Дамаскинове химне из XIV в.[83]

4) Портрети у Краљевој цркви у Студеници.

Мала Милутинова црква у студеничком манастиру, подигнута 1314 год., посвећена је Св. Јоакиму и Св. Ани.[84] На јужном зиду капеле, одмах десно од улаза, стоје ктиторски портрети — Милутин и његова жена Симонида.[85] Они су смештени у прилично опширну композицију, која је — с формалне стране — слабо повезана. У близини олтара стоји Христос, окренут на десно; он десном руком благосиља, а у левој руци држи отворену књигу. Пред Христом стоји Св. Јоаким (сучелице окренут гледаоцу), до њега је насликана Св. Ана с малом Богородицом у наручју. Иза Св. Ане стоји Милутин с моделом; до краља је Симонида, с великим жезлом у десници. Иза Симониде насликани су, на западном зиду, Св. Константин и Јелена. То је нарочито карактеристично. Сви српски владари, који су истицали своје породичне везе с цариградским двором, сликају у близини својих портрета ликове Св. Константина и Јелене.

[78] Сада је натпис много оштећен. Осамдесетих година прошлог века био је цео. Упор.: Гласник срп. уч. др., књ. LVI (1884), 360.

[79] Белу капу носио је и патријарх, ако раније није био монах. Упор.: Cantacuzenus, Historiarum lib. III, cap. 36, ed. Bonn. t. III., 218.

[80] Гласник LVI l. c.

[81] Слична ношња види се на једној минијатури Манасијине кронике (бугарског ркп.), ed. Filov, pl. XLIII, No. 62.

[82] A. Heisenberg, Aus der Geschichte u. Literatur der Palaiologenzeit. Sitzungsberichte der bayerischen Akad., 1920, 10. Abh., 118—119.

[83] Н. Л. Окуњев, Матеич, Гласник Скоп. научн. др. VII—VIII (1930), 99.

[84] Записи и натписи I, 46.

[85] В. Р. Петковић, Манастир Студеница, Беогр. 1924, сл. 71—72.

сл. 26 Милутин је насликан као човек у годинама, с одужом брадом и с дугом косом, која му у увојцима пада на рамена (упор. т. IX, сл. 14). Краљева круна је висока, куполастог облика, богато је украшена; на врху има велики драги камен, искићен бисерима. Са доњег обода круне спуштају се, са сваке стране, по два низа бисера. Дивитисијон (с уским рукавима) начињен је од пурпура, на који су пришивени бисерни венчићи. Остали украси на дивитисијону рађени су златном тканином. Краљ с обе руке држи велики модел задужбине. Десно од ауреоле види се прилично избледео натпис.

·:· стєфанъ оуросшъ
помсѧти бжнѥ
кръа · исамодръ
жцьвсѣхьсрбь
скихъзємльи
поморьскихъ

сл. 25 Симонида је сасвим млада жена.[86] На глави има висок тимпанион,[87] горе назупчан. Круни припадају и велики «обоци»; они висе на бисерним нискама, које су причвршћене на доњи руб круне. Уши су тим украсом сасвим сакривене. То су они «оботци с гривницама», што се спомињу у босанским изворима;[88] у Приморју су се звали: cercelli sclavonici;[89] по имену судећи, били би ови обоци део домаће женске ношње; међутим носе их и грчке царице.[90] Симонидино одело веома је богато. Црвена хаљина, са дугим шиљастим рукавима, има високу огрлицу, лорос (пребачен преко леве руке) и велике четвртасте украсе изнад лаката. Ове царске одежде са дугим рукавима звале су се гранаца.[91] У десној руци држи краљица дуго и танко жезло, искићено драгим камењем и бисерним венчићима;[92] леву руку наслонила је на прса; обично се спомиње како краљица указује на модел, но то није тачно. Симонида због тога тако држи руку што је такав гест већ столећима био уобичајен као свечана поза византинске царице.[93]

Десно од Симонидине главе стоји натпис:

·:· симонида
поматибжии
икралица · ко
мининпалє
ωлогинꙗ ·

Свечаније одело и богате инсигније, које се јављају на студеничким портретима Милутина и Симониде, доста су изменили изглед владарског лика. Но много више него та промена у споредним елементима слике истиче се на овим фрескама новост стила.

Прво што упада у очи јесте нови колорит инкарната. Основна боја Милутиновог лица је ружичаста, као на портретима у Милешеви, само што се сада употребљава тамнији тон. Ружичаста боја портретисаног нарочито се истиче, јер су остала светитељска лица сликана у сиво-зеленкастом. Моделисање је изведеко додавањем светло-ружичасте боје и окера.

[86] 1314 било јој је 20 година; упор.: М. Ласкарис, Византинске принцезе . . . 58.

[87] О тимпаниону *(τυμπάνιον)* упор.: Nic. Acominates, de Alexio lib. I, cap. 3, ed. Bonn. 607.

[88] E. Lilek, Die Schatzkammer der Familie Hranići. Wissenschaftliche Mitt. aus Bosnien u. Hercegowina, II. Bd., 125 и д.

[89] K. Jireček, Staat u. Ges. III, 23.

[90] На пр. мати и жена Алексија III Трапезунтског. Упор.: Ch. Texier-R. P. Pullan, Byzantine architekture, London, 1864, plate LXVI.

[91] Codinus, de offic., cap. VII, ed. Bonn. 63. Опширније о гранаци *(γρανάτζα)*: J. Ebersolt, Les arts somptuaires, 123—124.

[92] Симонидино жезло сасвим се слаже с описом женског царског жезла *(τὸ βάϊον)* у Кодина. Cod. de off., cap. XVII, ed. Bonn. 91.

[93] Упор.: Д. Айналовъ, Эллинистическія основы византійскаго искусства. Зап. импер. русс. археол. общ., томъ XII. вып. III—IV, нов. сер. С. П Б. 1901, табл. I: слика приказује царске портрете из манускрипта књиге Јова у напуљској библ. Исти портрети су репродуковани и у: F. Volbach, G. Salles et G. Duthuit, Art byzantin, Paris, s. d., planche 77.

Црте Милутиновог лика нису идеализоване. Краљеве косе очи, танак дуги нос, стиснута уста — све што се једва примећивало у Ариљу и Богородици Левишкој — овде је јасно истакнуто. Истина, изразитост Милутиновог лица постајала је годинама све јача, но само тим разлозима не може се тумачити реализам овог портерта. Техничка израда Милутинове студеничке слике одликује се необичном тачношћу. Детаљи су исцртавани с највећом пажњом. Претерана брижљивост у описивању лица изазива чудан утисак — тврде, шиљасте контуре детаља јако су наглашене, тако да је — и поред све тежње за моделисањем материје — ипак највише истакнут сам цртеж. Карактер овог стила најјасније избија у начину како је сликана коса. Поједина влакна, паралелно поређана, извучена су микроскопском пажњом. Раније се брада сликала као компактна маса, а овде је на завршетку и са стране сасвим провидна; испод прорећених длака виде се чак украси огрлице.

Контраст између мушког и женског портрета, који се појавио у Ариљу, овде је још јаче наглашен. Поред пластичне главе Милутинове стоји ваздушасти лик Симониде. Бледо лице краљичино, са нежно исцртаним контурама, много је оштећено; ипак се види — нарочито по рукама — колика је велика разлика између Милутинове и Симонидине слике.

Портрети рашке школе нису се ређали у мирној развојној линији. Промене у сликању и компоновању настајале су често изненада, но свеједно се на млађој фресци осећала бар нека јача веза са старијом сликарском традицијом. Портрети у Краљевој цркви сасвим прекидају континуитет развоја. Милутинова слика у Студеници толико је различита од његовог портрета у Ариљу, да се те стилске диференције никако не могу тумачити неком наглом еволуцијом стила. Преокрет, који се јавља у сликању ових портрета, сигурно стоји у вези с општом променом стила у српском живопису Милутиновог доба. То је, уосталом, сасвим природно. Кад се целокупно српско сликарство XIV в. мења под јачим грчким утицајем, мења се и стил портрета. Но грчки елеменат у стилу Милутинових слика може се и директно доказати. 1303 подигао је Милутин нову хиландарску цркву; тих година рађен је и живопис. Фреске су касније много ретуширане, али Милутинов ктиторски портрет (Petković, La peinture serbe, 30 a) сачувао се у првобитном стању. Детаљни снимак ове сл. 28 Милутинове фреске (у: G. Millet, Monuments de l'Athos, I Les peintures, pl. 59, 2) показују не само сасвим исте црте, него и исти начин сликања као и у Студеници.

Корисно је упоредити Милутинов студенички портрет са његовим сликама у Ариљу и Хиландару. Ове три фреске најбоље показују колико је српски владарски портрет на почетку XIV в. био зависан од старе рашке школе а колико од савременог грчког сликарства.

5) Портрети у Старом Нагоричину.

1313 године подигао је краљ Милутин — на основима старије порушене цркве — храм Св. Ђорђа код Ст. Нагоричина.[94] Живопис је довршен 1318 год., а радили су га сликари Еутихије и Михаило.[95]

Ктиторски портрети стоје на северном зиду припрате. Фреска је јако оштећена; лица се једва распознају. На десном крају слике стоји Св. Ђорђе. Он држи у левој руци мач, обучен је у тамноплаву тунику и ружичасту хламиду.[96] Пред

[94] Записи и натписи, I, 41, 51. Ђ. Бошковић је доказао, да су темељи старији од горњег дела зграде (Годишњак Срп. Кр. Акад. 1930, 227 и на другим местима). О живопису упор.: Н. Л. Окуњев, Гласник Скоп. научн. др., књ. V (1929), 87—120; и: Старо Нагоричино, Псача, Каленић, изд. Срп. Кр. Акад., 1933.

[95] Старо Нагоричино, акад. издање, табла XXX, сл. 1, 2.

[96] Хламида је постављена чудном тканином. По белој основи поставе извучене су црвеном бојом водоравне линије, а између њих су поређана слова. Ови «panni literati» обично се виде на плашту старозаветних свештеника; такав плашт зове се *τρίβον*. Упор.: Jo. Jac. Reiskii Comm. ad Const. Porphirog. de cerim., ed. Bonn. 537.

светитељем стоји краљ Милутин с моделом; у левој руци (с којом је подухватио
сл. 27 модел) држи свитак. Иза краља насликана је Симонида са дугим жезлом у деснici; леву руку је наслонила на прса. И краљ и краљица стоје на црвеним јастуцима, који су украшени златним двоглавим орловима; овај знак преузео је Милутин од Палеолога.[97] Иза портрета стоје фреске Св. Константина и Св. Јелене.

б) Портрети у Грачаници.

Грачаничка црква Св. Богородице (Благовештења) подигнута је и живописана око год. 1320.[98]

У храму се налазе три композиције с портретима. На источном зиду[99] нартекса стоје с десне стране лоза Немањића а с леве стране Милутинови родитељи Урош и Јелена. На великом луку између притвора и лађе насликан је Милутин, на јужном зиду, а Симонида на северном, испод лика Христова, који стоји на темену лука.

У Грачаници се појављује први пут најзанимљивији тип српске историјске
сл. 29 слике: лоза Немањића (упор. т. X, сл. 15). Фреска је широка око 1·75 m, висока око 3·25 m; поједине фигуре велике су око 0·50 m. Позадина је плава. Лоза у коју су уплетени портрети живо је зелена; розета изнад Милутинове главе је ружичаста. Портрети су распоређени у четири реда. Доле, у средини, насликан је Стефан Немања у пурпурном владарском оделу; он има ауреолу. Десно стоји Вукан у тамноплавој хламиди. По њој су уткани бели бршљанови листови, у које је уписана мала розета са три листа; око бршљанових листова поређан је једноставнији орнаменат — четири беле тачкице. Туника Вуканова је црвена. Венац му је узани метални обруч, горе украшен луком, који од средине чела прелази преко темена. Лево стоји Св. Сава; његова слика сасвим је уништена; једино што се распознаје ауреола и лева половина лица.

У другом реду је у средини насликан Стефан Првовенчани у дивитисијону, са круном и жезлом; он има ауреолу. Десно стоји његов син краљ Владислав, без ауреоле, са жезлом и круном, истом онаквом каква је и у Вукана. Владислављев плашт је шафранове боје (текстилни орнаменат се више не распознаје), у висини прсију опточен је водоравном поширoком златном траком, која је искићена бисерима. Туника му је бледо зелена, у косо карирана (у ромбовима као да је бршљанов лист); доле је порубљена богато истканом материјом, као и све остале тунике на овој лози. Десно од Владислава стоји Радослав са жезлом и венцем. Туника му је тамнозелена, прелива се у плаво, опасана је бисерним појасом. Хламида је тамноплава, компликовани орнаменат не да се разабрати. Лево од Првовенчаног стоји Сава II, постарији архијепископ у полиставриону, пред прсима држи еванђеље; има ауреолу. Лево од њега је неки млађи Немањић, можда Стефан, син Вуканов. Он има жезло и венац; доња хаљина му је црвена; преко ње носи плав плашт са великим жутим (златним) тавлионом. На плавој материји његовог плашта уткани су златни орнаменти који потсећају на јерменски «хач-кар», само што је у средини, место крста, нека ланцета.[100]

---

[97] Упор.: A. Heisenberg, Aus der Geschichte u. Literatur der Palaiologenzeit: II Der zweiköpfige Adler der byzantinischen Kaiser. Sitzungsberichte der bayer. Akad. d. Wiss., philos.-philol. Klasse, 1920, 10. Abt., 13—25.

[98] Грачаничка црква постојала је одавно, још од времена Првовенчаног (Упор.: В. Марковић, Правосл. монаштво, 93). Садашњу зграду подигао је Милутин. Датирање овог Милутиновог храма ослања се на чувену грачаничку повељу, која је исписана на зап. зиду јужног параклиса (Упор.: М. Павловић, Грачаничка повеља, Гласник Скоп. науч. др. III [1928] 105—141).

[99] Нартекс је одељен од лађе управо пиластрима, но они су тако широки, да изгледају са источне и са западне стране као зид.

[100] Да је мотив заиста варијанта «Хач-кара» (пролисталог крста) упор. фрагменат скулптуре у Св. Николи Болничком у Охриду. Гласник Скоп. науч. др. XII (1933) 162.

У трећем реду стоји у средини краљ Урош, обучен слично као и Првовенчани. Сигнатура је доста јасна:
ш
кра
ль
син
прьво
ьч
анаго[101]
Десно уз њега насликан је краљ Драгутин као леп, просед човек, има жезло и једноставну круну (као Вукан и краљ Владислав). Његова хламида је кестењаста са бледозеленим орнаментом (у косо кариране црте; у ромбовима тролист). Доња пругаста хаљина (тамнозелене и жуте линије) украшена је бисерним појасом. Сигнатура је сасвим очувана:
стє
фань
брать
кралє
вь
Десно до Драгутина смештен је портрет његове сестре Брњаче; натпис је прилично нечитак:
пьрь
ѣч
ьнє,
још са старинским є место ѥ. Доња је хаљина, са малом повлаком, зелена, плашт је црвен, у руци држи жезло, на глави јој је прополома. Лево од Уроша стоји Владислав, син Драгутинов, већ зрео човек са црном брадом; лево уз њега је натпис:
вл
сла
сн
стєфа
новь
Владислављева туника је тамноцрвена са отвореноплавим криновима који су распоређени у крст. Хламида му је индиго боје са белим криновима. Лево, мало више од Владислава, насликан је његов брат Урошиц (сигнатура је јако избледела). На глави носи, као и брат, узан венац. Хламида му је црвена а туника зелена са жутим гранама.

У горњем реду насликана су само три портрета. У среди Милутин, обучен као и сви његови преци у средњим медаљонима. Десно, краљева кћи Царица с прополомом, у гранаци. Лево од краља несуђени престолонаследник Константин. Од има венац, црвену хламиду с бисерним тавлионом; туника му је зелена с белим криновима; доле је опшивена нарочито широком златотканом материјом.

Изнад Милутина насликани су — у већем формату — Христос у сегменту како благосиља лозу, а испод Христа два анђела који носе краљу инсигније; десни држи лор, леви круну.

Упада у очи, да на лози није насликан Стефан, син Милутинов, каснији краљ Дечански. По овом се види, да је фреска рађена после 1314, кад је Милутин Стефана казнио и прогнао у Цариград, а пре 1319—1320, кад је Милутин опростио сину и дао му да управља Будимљу; јер стари краљ, после измирења, није игнорисао много напаћеног сина.[102]

Грачаничка лоза даје један занимљив историјски податак. Она је настала у доба Стефановог изгнанства. Уз Милутина је насликан тадашњи престолонаследник Константин, сасвим млад, голобрад, момак. Према томе, Јиречкова хипотеза, да је Константин старији брат Дечанског, неће бити тачна.[103] Кад

---

[101] У прошлом столећу биле су сигнатуре много боље очуване. Публиковане су у Записима и натписима VI, 73—79.

[102] Ст. Станојевић, Српски архиепископи од Саве II до Данила II, Глас CLIII, 77 (1933) 74.

[103] К. Јиречек, Историја Срба I, 322. И она хипотеза Јиречкова о Константину, коју је изнео у Archiv für slav. Philol. XXII, 174, много је овом сликом пољуљана.

је Дечански кренуо у Цариград био је већ ожењен човек, са двоје деце. Константин је, међутим, око 1314—1319 — као што лоза показује — био још дечак.

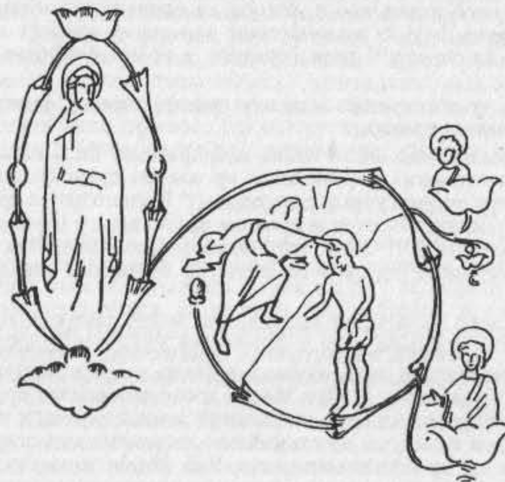
Лоза Немањића настала је према сличној иконографској схеми лозе Јесејеве, која се појавила у српском живопису први пут у Сопоћанима. Обадве композиције састављене су по заједничком узору. Генеалогија Христова и генеалогија Немањића сликале су се на исти начин. Колико су ти мотиви били везани најбоље показују нека места из похвале и службе Милутину. Овде наводим само једну занимљиву компарацију: „Подобно бо іако ѿ Іесеѡва корена ѡтрасли богосаждены вѣтви лозоу благочьстїа израстивши намь, великааго вь светыхь и свѣтлааго савоу . . . прковѣнычалнаго кралıа стефана . . .“[104], дакле у сликарству се ствара лајичка паралела лози Јесејевој, а исто упоређење понавља се нешто касније и у литератури.

Појава лозе Немањића у српском живопису сасвим је разумљива. Свечана генеалошка слика династије настала је у доба, кад су се Немањићи истакли као најстарија и најмоћнија владарска породица на Балкану. Стара поворка ктитора напуштена је. Тамо је лик живог владара био на мало угледном месту; краљ се приказивао само као последњи потомак светих предака. На лози је портрет живог краља насликан као круна породице. У Грачаници је уметник свим могућим сретствима истакао Милутинову особу; изнад краља се лоза расцветала, велики акантов ружичасти цвет стоји му над главом; према њему слећу анђели с владарским знацима које благосиља Христос. На слици је у исти мах наглашено, да је краљ члан старе породице, да је директни наследник светих предака[105] и да његова власт долази од самог Бога. Милутин први у листинама спомиње свој «богодаровани венац»[106]; а грачаничка лоза прва — код нас — илуструје примање инсигнија с неба.[107] Краљ стоји узвишен до светости. Од се у листинама хвали да је „вѣтвии . . . благаго корене свѣтихь“; тако је и на лози насликан.[108]

Порекло иконографске схеме, по којој су рађене лозе Јесејеве и лозе Немањића, доста је загонетно. А. Грабар тврди, да се лозе Јесејеве чешће сликају у источнохришћанском живопису тек од XIV в.;[109] он спомиње као најстарије примере фреске у Сопоћанима (друга пол. XIII в.) и у Ариљу; касније говори о том мотиву у бугарском сликарству XIV в. и на крају истиче да је лоза била нарочито популарна на Западу.[110]

Са своје стране морам споменути, да постоје на Истоку два типа овог иконографског мотива: Први (старији ?) тип лозе — ред попрсја у медаљонима — очувао се у Матејчи (упор. стр. 59) и у трновској цркви Св. Петра и Павла.[111] Он је, изгледа, познат и византинској уметности.[112] Други, компликованији, тип лозе налази се у Сопоћанима, Ариљу и Дечанима; он је јако сродан талијанским и француским лозама Јесејевим. У српском живопису постоје обе варијанте и светих и лајичких генеалошких слика — и медаљони с попрсјима и медаљони с целим фигурама.

Овде ћу се задржати највише на композицијама другог типа. Оне су сасвим сличне савременим талијанским скулптурама истога мотива. Доста је само упоредити дечанску генеалогију Христову са рељефима портала у Орвијету; оба споменика су из истог доба, из прве половине XIV в. У Дечанима су фигуре и призори размештени овако:



Две главне лозе, укрштајући се, чине шиљасте медаљоне; у њима стоје велике фигуре пророка. Уз те медаљоне поређани су, у широким спиралама, призори са више особа; на спољашњем ободу спирала изникле су по две лозице с цветом; у чашицама цветова насликана су попрсја (V. R. Petković, La peinture serbe, 94). У Орвијету су распоређени рељефи на исти начин, само што је на крајевима додано једно попрсје, а не два као у Дечанима.

Орвијетска лоза Јесејева распоређена је овако:[113]



Из ових примера види се, да је ова, компликована, композиција српских лоза позајмљена са Запада. Источно порекло лозâ у Сопоћанима, Ариљу и Дечанима могло би се бранити кад би се доказало, да је Lorenzo del Maitano, аутор главног плана за декорисање орвијетске фасаде, копирао какав византински узор. Сликари Тречента стајали су под

[104] Глас CXXXVI, II разр. 72, 60; упор. и 27.

[105] Занимљиво је, да се у свечаној интитулацији светостефанске повеље Милутинови преци набрајају истим редом као што стоје и у средњим медаљонима грачаничке лозе. Упор.: Споменик IV (1890) 2.

[106] Miklosich, Monumenta serbica, 82.

[107] Легенда како су арханђели донели Константину Великом инсигније с неба настала је у Цариграду. Она се највише причала с додатком у ком су описане страшне муке и казне оних, који су без права метали на главу царску круну. То се тицало узурпатора, Бугара, а касније и Срба; само што се нико није нарочито плашио тих прича. Као што се из Византије пренео у Србију репрезентативни портрет, тако се пренела и та горња слика с Христом и с арханђелима; сцена се често копирала с византинских слика заједно с грчким натписима (на пр. у Пећи и у Љубостињи). Упор.: Const. Porphirog., de administr. imp. c. 13, ed. Bonn. pag. 82; Н. П. Кондаковъ. Изображенія русской княжеской семы въ миніатюрахъ XI. вѣка, С. П. Б. 1906, 58. Занимљива анекдота о светињи инсигнија у Григоре: N. Gregoras, l. X, c. 8, ed. Bonn. 519.

[108] Miklosich, Monumenta serbica, 71.

[109] A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, 278.

[110] А. Грабар не спомиње лозу Јесејеву из млетачког Св. Марка и једну занимљиву вест о мозајику Христове генеалогије у цариградском храму Богородице Перивлепте. Клавихо, шпански посланик Тимуру, опширно описује у свом дневнику (из година 1403—1406) ту цариградску лозу Јесејеву. Упор.: Ruy Gonzales de Clavijo, Vida y hazañas del Gran Tamorlan, ed. И. И. Срезневскій, Сборникъ отдѣл. русс. яз. и слов. Имп. Акад. Наукъ, Томъ XXVIII, No 1. С. П. Б. 1881, 59-60.

[111] A. Grabar, o. c. planche XLVIII.

[112] А. Грабар одбија као несигурне оне примере лоза Јесејевих што их наводи Ch. Diehl (Manuel, ed. 1926, 562, 865); исто важи и за недавно публиковани триптихон из Гренобла; датирање E. Darkó-а не може се озбиљно узети. Мени се ипак чини, да су прве слике лозе Јесејеве у западној Европи пореклом с Истока. Тако, на пр., слике Христових предака у еванђелистару чешког краља Вратислава (ed. F. Lehner, Praha, 1902, tabl. III—VI) доста личе на медаљоне у Матејчи и Трнову.

[113] Цртеж је према: Vitzthum Volbach, Die Malerei u. Plastik des Mittelalters in Italien, Berlin, 1924, стр. 155, сл. 117. Упор. и L. Douglas, Storia d'arte senese, Siena 1933, 43—47.

утицајем византинске иконографије.[114] Но то се на мотив лозе не може применити. Лоза Јесејева била је на Западу веома популарна слика;[115] она се тамо појавила врло рано — још у XI в. — и била је у XIII и XIV в. најчешћи украс «Beatus-стране» у псалтирима. Lorenzo del Maitano није морао да се испомаже страном иконографијом код теме која је била у латинској уметности толико пута сликана. Уосталом, западњачки карактер Маитанове композиције може се директно доказати француским и енглеским минијатурама истог доба.[116]

Портрети Немањићâ на генеалошким сликама у Грачаници, Пећи и Дечанима распоређени су на исти начин као и ликови на споменутим лозама. У средини су две главне гране, које су испреплетане као ланац овалних медаљона, а са сваке стране су по два[117] реда огранака с целим фигурама и с попрсјима.

Савремене паралеле — у сликарству — за ову српску, лајичку, интерпретацију лоза нисам могао нигде пронаћи.

Код Гркâ, изгледа, овакве генеалошке слике владара нису биле нарочито популарне. Портрети византинских царевâ били су обично друкчије компоновани; у Св. Софији они су стајали у мањим групама.[118] И многобројна царска попрсја у моденском манускрипту Зонарине кронике насликана су једно поред другог, без икакве формалне везе.[119] Само једна наша фреска, владарска лоза у Матејчи, упућује на могућност, да су и Византинци познавали породичне генеалошке слике.

Познати бугарски рукопис Манасијине кронике има много портрета, но они су распоређени једноставно. Владари стоје у фризовима један поред другог.[120]

Чудновато је, да се на Западу није очувала ниједна старија историјска генеалошка слика у фреско техници. R. Van Marle, добар познавалац средњевековне лајичке иконографије, спомиње само гоблене с генеалогијама, и то тек из среде XVI в.;[121] иначе, он мисли, да по племићким дворовима има старијих фресака-генеалогија, које су му остале непознате. Van Marle је заиста — у овом питању — непотпун. Зна се, да су постојале генеалошке зидне слике по градовима цара Максимилијана (1493—1519). Према тим генеалошким сликама Хабсбурговаца рађено је и породично стабло у граду Трацбергу (Tratzberg) у Тиролу, а и неки портрети старијих Хабсбурговаца у познатој амбрашкој галерији.[122] Галерије папинских владарских и племићких портретâ, што их Van Marle касније набраја, нису рађене као генеалошка стабла.[123]

У западноевропским књигама каснијих времена, из XV и XVI в., врло су честе породичне генеалогије. Овде доносим само једну слику из Шедлове кронике («Cronica mundi») штампане 1493 године;[124] но то је све тешко доводити у директну везу са лозама Немањића.

---

[114] Max Dvořák, Byzantinischer Einfluß auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, 50.

[115] E. Mâle, L'art rel. du XIII siècle, 168.

[116] E. Saunders, Englische Buchmalerei, II, 113.

[117] У Дечанима је само један ред.

[118] Царске портрете у Св. Софији спомиње и Антоније Новгородски: „и на полатахъ же исписани патриарси вси и цари, колико ихъ было во Царѣградѣ" (изд. Савватовъ, 1872, col. 107, n. 123). Некоје од тих слика видео је и описао А. Муравјев 1849. Упор.: (А. Муравьевъ), Пысма съ востока въ 1849—50 годахъ, I СПБ, 1851, 23—25.

[119] Ламброс, o. c. 71, 72.

[120] B. Filov, Les miniatures de la chronique de Manassès, Sofia, 1927, planche XXXIV.

[121] R. Van Marle, Iconographie de l'art profane, I. La Haye, ed. M. Nijhoff, 1931, 6, сл. 5.

[122] Ladner, G., Zur Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, XLVII, Bd., 4. Heft (1933), 478.

[123] R. Van Marle, o. c. 13.

[124] Ламброс је из ове књиге покупио све «портрете» византинских царева, чак и исте клишеје који се понављају под различитим именима; упор.: Ламброс, o. c. 11, 25.



Старије француске минијатуре историјских генеалогијâ везане су кадгод орнаментом лозе, али оне нису сличне српским фрескама.[125] Међутим, француска пластика XIV в. даје врло корисне податке за тумачење постанка лозе Немањића.

Почетком XIII в. појављују се на француским катедралама «галерије краљева». Ти кипови — без сваке сумње — претстављају старозаветне владаре. Лоза Јесејева пренела се са прозорских слика и минијатура у пластику.[126] Касније, у XIV в., ова галерија добија свој пандан. На ренској катедрали, у горњем реду западне фасаде, појављује се нова серија краљева, која је смештена изнад владара — предака Христових. Те горње статуе (има их 56) стоје око сцене крштења Клодвикова и свакако претстављају француске краљеве.[127] Као што се види, упоређења се сама намећу. Исти мотив јавља се у исто време у Француској и у Србији, у оба случаја нова, лајичка, композиција потиче из једног узора — свете генеалогије; шта више, нове галерије народних владара заузимају чак и у распореду темâ исто место — западни зид храма. Ове паралеле показују, да лоза Немањића није настала једино под утицајем унутрашњих прилика у српском XIV в., него да се њена појава и њено порекло морају довести у везу са тадашњом уметношћу Запада, нарочито са скулптуром Италије и Француске.

Грачаничка лоза много је оштећена и јако је избледела, па и поред тога њен је колорит и сада жив. Плава позадина прекривена је богатим зеленим орнаментом. Снажна, бујно разграната, лоза обвија се око појединих портрета. Њено зеленило прелива се у многобројним нијансама. Цртеж је широког потеза; потсећа на барокне декорације.

Портрети су сликани нарочитим — за ово доба доста необичним — начином. Физиономије су углавном описане линијом и бојом; не осећа се тежња за моделисањем. Могло би се помислити, да изразити цртеж потиче отуда што је фреска рађена по минијатури; ја у то не верујем, јер стил портрета развијао се у XIV в. тако, да су се све јаче истицали графички елементи слике. Инкарнат је ружичаст, помешан с окером, црте лица кестењасте, боја косе различита. Колористички ефекти су јако успели. Боја одела као да је удешавана према коси и инкарнату. Техника сликања много је слободнија него на савременим портретима већег формата; то се нарочито види на добро очуваној слици краља Драгутина.

---

[125] Упор.: Henry Martin, La miniature française du XIII-e au XV-e s., Paris, 1923, pl. 33, fig. XLII.

[126] E. Mâle, L'art rel. du XIII s., 172, n. 1.

[127] E. Mâle, l. c.

На фотографији се доста осећа монотоност ставова. Исте позе сликају се по неколико пута.[128] Морам споменути, да су ти ставови, сви од реда, византински.[129] Тако и типично византински елементи заузимају важно место на лози. Стил слике, композиција горњег дела фреске, одело и ставови немају никакве везе са Западом.

На северном делу западног зида у грачаничком нартексу стоје портрети Милутинових родитеља, краља Уроша и краљице Јелене. Обоје су насликани у монашком оделу, стоје прилично далеко једно од другог; у средини између њих је попрсје Христа-Емануила (без сегмента), који им пружа монашке кукуљице.

Фреска је доста загонетна. Натпис, десно од монахове главе, јако је нејасан:

.:. сти стефанъ
оуроушкрал̑акс̑е
ѣхъсрьп///кье
хъземльнпо
морьскихъста
гопрьвовѣнча
лнагокрал̑аст///а
навноук

По сигнатури, као да портрет претставља Милутина, јер он је унук Првовенчаног. Но против натписа говоре и физиономија и монашко одело портретисаног. Милутин није изгледао онако, нити је био монах.[130] И стил портрета сведочи да слика не претставља Милутина; форме лица сасвим су схематизоване.

На левом углу фреске је лик краљице Јелене: .:. ста ѥлєна прѣ
високаиса
модрьжа
внакра
лица

Ови портрети сликани су преко неке избрисане фреске. П. Поповић је приликом чишћења видео испод Христова попрсја две ауреоле, које су припадале неким дечијим портретима. Да није раније на том месту стајала слика Милутиновог сина Стефана и његове породице?[131]

На ужим платнима пиластара, који деле притвор од лађе, на самом улазу
сл. V у лађу, насликани су опет Милутин и Симонида (упор. т. XI, сл. 16); краљ на јужној страни а краљица на северној. Изнад њих је Христос у четвртастом (ромбском) оквиру; на свакој страни оквира виде се крила серафима. Спаситељ благосиља анђеле (насликане на кривини лука) који доносе владарима круне. Милутин, сед старац са дугом косом и дугом брадом, држи, с обе руке, модел Грачанице. Натпис поред главе сасвим је добро очуван:

стефаньоуро — самодржць
шхоу боу вѣ — всѣхъсрьпьс
рьнь млтню — кихъземль
божнюкраль — ипоморьскихъ
 — нхтиторь

[128] У главном се понављају три позе. Фигуре у левом крају слике пружају своје леве руке на десно; све фигуре у средини (изузевши Уроша I) држе руке пред собом; особе у десном крају показују левом руком према средини. Тако је на једноставан начин цели скуп и гестовима повезан.

[129] Упор.: B. Filov, Les miniatures de la chronique de Manassès, pl. XXXIX.

[130] В. Р. Петковић изнео је хипотезу (Прилози VIII [1928] 109) да је ова фреска посмртни портрет Милутинов. Он мисли да се краљ Милутин врло брзо после смрти посветио. Међутим по Данилу се види, да је Милутин канонизован тек негде око априла 1324 год. (Данило, ed. Даничић, 159, 161). Краљ Милутин је, иначе, и на посмртним портретима насликан у владарском оделу, на пр. у Белој Цркви Каранској (М. Кашанин: Старинар, III сер., књ. IV [1928] 172, табла XXVI, 1) и у Дечанима; на обе слике сигниран је као светац.

[131] Постоји већ читава литература о овој фресци: П. Поповић: Старинар, III сер., књ. IV, (1928) 113—114, табла XXII (слаба копија); В. Р. Петковић: Прилози, књ. VIII (1928), 108; N. L. Okunev: Byzantinoslavica, II, 1, 1930, 88 [1].

Лице је изгребено и избодено; лево око сасвим је ископано. Краљ има двоструко одело, сакос са кратким рукавима и испод њега тунику. Круна му је куполаста; има два реда препендулија. Симонидин лик је још више оштећен него краљев. Натпис је много избледео, ипак се може читати: сл. 30

симони — дьшицрѥ
дакра — андроника
лицаипа — палеωлога
леологина

Симонида има велику прополому с обоцима. У десној руци држи жезло, леву је положила на прса. Гранаца јој је од исте тканине као и у Студеници.

Боје ових фресака јако су бледе. Лица као да су некад била ружичаста, а сада су скоро сива. Милутинов лик цртан је без улепшавања. Краљ је приказан већ као прави старац. Симонидина глава варварски је унакажена; чини се, да је сликана као и остали њени портрети. Сада се не може говорити о стилу ових фресака, јер оне су и сувише измениле свој некадашњи изглед; ипак је јасно, да их није сликао онај уметник који је радио лозу Немањића.

II ПОРТРЕТИ СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ.

Не постоји ниједан лик Стефана Дечанског, сина Милутиновог, за који би се са сигурношћу могло рећи, да је рађен за његова живота. Очувало се, међутим, неколико његових слика из XIV в., које су настале ускоро после смрти несретног краља. Ја их овде само набрајам, то су: 1) слика Дечанског на пећкој лози Немањића, 2) портрет над улазним вратима у Дечанима, 3) ктиторски портрет у Дечанима и 4) портрет на дечанској лози. Опширније ћу говорити о њима у одељку о Душановим сликама, јер су и настале у Душаново доба, а осим тога увек су и везане с Душановим ликом у једну композицију.

Осим тих слика Дечанскога, које имају толику портретску вредност као да су рађене још за живота краљева, остала је множина његових несавремених портрета. Стефан Дечански, оснивач једног од најславнијих манастира српских, мученик који је много претрпео од свога оца и касније од свога сина, био је међу Немањићким светим краљевима најпопуларнији. Култ Дечанског морао је бити врло раширен и нарочито јак; то се јасно види и по многобројним његовим сликама у нашем живопису каснијих времена.

Овде ћу описати само оне рестаурисане слике Дечанског које се налазе на истом зиду где су стајали некада оригинали.

1) Портрети у цркви Св. Николе у Бањи Прибојској.

На првом месту спомињем портрете Дечанског и Душана у цркви Св. Николе Прибојског.[132] По прилично несигурном натпису — из XVI в.[133] — црква је подигнута око год. 1330; према Душановом узрасту, како је бар на слици приказан, могло би се датирање помакнути за неколико година унапред (сса 1328—1329).

Ктиторска слика, на којој су претстављени Стефан Дечански и Душан, налази се на јужном зиду централног дела храма, пред олтаром. Фигуре су нешто веће од природне величине. Главе оба владара су скоро сасвим уништене. Уз Дечанског стоји натпис: стыи кра̑ стефа̑ третни оуро̑ ктитор ст̑г храмасе;

а уз Душана: стефа̑ сн̑ь кралꙗ оуроша.[134]

[132] Гласник Скопског науч. др. XI, 1932, 132—135.

[133] Записи и натписи, I 722 и III, 4935.

[134] Слова су иста као и уз слике патријараха Макарија и Антонија у припрати исте цркве. Упор.: Р. М. Грујић, Фреска патријарха Макарија ... Гласник Скопског науч. др., књ. XII (1933) 273—277.

Слика је у другој половини XVI в. потпуно рестаурисана.

Композиција је једноставна. Стари и млади краљ, с приклоњеним главама, заједнички подносе модел Св. Николи.[135] Не верујем, да је овај распоред особа првобитан. Остаци Душановог лика, нарочито сиво-плава боја инкарната и тамна боја Душанове косе (што је нетачно; Душан је био плав), јасно показују да су портрети потпуно премазани.

2) Портрет Дечанског над његовим ћивотом.

Од каснијих портрета Дечанског нарочито је занимљива његова, сада јако
сл. 31 рестаурисана, слика над ћивотом у Дечанима.

По Цамблаковим речима тело Дечанског извађено је из гроба после седам година (број је сумњив), дакле негде око 1338/1339.[136] Свете мођи пренесене су тада у свечани ковчег пред иконостас, где се и данас налазе; свакако је том приликом била израђена и фреска светитељева над његовим новим гробом. Садашња слика Дечанског на том месту није из XIV в.; она је, истина, доста сакривена балдахином, али се ипак види, да је много премазивана. Дечански је приказан као просед, старији човек у краљевском орнату, окренут је према олтару, пред собом држи модел и развијени свитак. Текст на свитку није искварен каснијим освежавањем; на листу је исписана молба Дечанског и Душана (који се спомиње као к р а љ) Христу Пантократору нека прими њихову задужбину и нека их се сети „въ день сѫдныи“[137]. По натпису се види, да је првобитна фреска настала пре 1346 год.

Цамблак доноси једну занимљиву причу о чудотворној мођи овога портрета Дечанскога. Он опширно описује како је дечански манастир, крајем XIV в. (?), много патио од неког Јунца „иже дѣломь и имє пωдωбно стєжавшаго“ који је много мучио калуђере, а нарочито игумана. Због тих насиља био је од Дечанског тешко кажњен. Јунац је, прича Цамблак, отишао у рат. Тамо му се усни овакав сан: Он се као вратио у Дечане, узео жељезну палицу и кренуо у цркву да убије игумана, но кад се приближио његовом столу, „срѣтаєть єго страшнь нѣкы мѹжь царьскыими одѣждами ѹкрашень. ωть мѣста изьшьдь идѣ жє ковчєгь стоить брадою дльгою и просѣдою ѥко жє и написань єсть“ и удари Јунца лампадом по лицу и прсима тако, да се лампада на пола преломила. Уплашени грешник почне бежати, но свети краљ ону другу половину лампаде баци за њим као копље и погоди га у леђа, рекавши: „Сє тєбѣ мьзда ѥко да навикнєши нєсвѣрєпити сє на мою обытѣль и люди“. Јунац се после тога пробудио и пао у велику болест. Однели су га у Дечане. Тамо је лежао «седам седмица» и у најгорим мукама умро.[138] Поука приче сасвим је јасна из речи Дечанског.

Оваке легенде о чудотворним владарским сликама везивале су се само за успомену најпопуларнијих Немањића; оне се и налазе једино у житијима Св. Симеона и његовог потомка Дечанског.

3) Фреска сабора Св. Симеона и Стефана Дечанског у цркви Св. Димитрија у Пећи.

Једна слика Стефана Дечанског на своду пећке цркве Св. Димитрија уплетена је у загонетну композицију, која претставља сабор Св. Симеона (упор. т. XI, сл. 17). Фреска је чудно сигнирана:

тиански сборь стго симе
она немане
нениѹклєго стго кр///ѹ//// ⁖ г ⁖

т. ј. хришћански (?) сабор Немање и његовог «унука» Уроша III. В. Р. Петковић спомиње (у Нар. Енцикл. s. v. Пећ) да је то сабор краља Уроша I; то би се и

[135] Св. Никола био је нарочити заштитник Дечанскога. Упор.: Цамблак, ed. J. Шафарик (Гласник XI), 49, 58.

[136] Цамблак, 90.

[137] Записи и натписи III, 5104.

[138] Цамблак (ed. Шафарик у Гласнику XI) 90—91.

слагало с називом унук, но на крају је оно ⁖ г ⁖ сасвим јасно; по тачкицама се види, да је одељено од раније речи.

На фресци је у средини насликан велик балдахин (грчки се звао *τὸ κιβώριον*). сл. 32
Његова хемисфера почива на три танка стуба, који имају широке капителе (акантове ?) и високе базе на две степенице. Под балдахином стоје два велика престола с наслонима.[139] На левом престолу седи Стефан Немања у монашком оделу с кукуљицом, у десној руци држи бео свитак, левом показује на Стефана Дечанског, који седи поред њега на сличном престолу. Дечански има пурпурни дивитисион, куполасту круну, у десној руци држи (осмокраки ?) крст. Крај лора пребачен је — за оно доба необично — преко деснице. Краљеве ноге почивају на малом црвеном јастучићу.

Иза сваког владара стоји овећи скуп људи. Иза Немање стоје старци монаси, који му се гестовима обраћају; неки монаси имају кукуљице сличне Немањиној. Иза Дечанског насликана је група голобрадих младића; сви су гологлави; то је према пропису церемонијала за млађе дворјанике.[140] Иза Стефановог престола стоји један момак са великим мачем; према Кодину тај мачоноша мора бити из угледне породице; какав даљи рођак цару.[141] Хаљине ових младих дворјана нарочито су занимљиве; потсећају на племићку ношњу у Белој Цркви Каранској и у Марковом манастиру; чини се, да су приликом рестаурисања доста измењене (одећа XIV в. није тако кратка).

И поред свег трагања по старој српској литератури, нисам успео да одгонетнем садржину ове слике. Фреска стоји у циклусу васељенских сабора, према томе би она требала да илуструје неки историјски догађај, неку скупштину, но натписи показују, да је она само споља слична призору синода, а да у истини мора имати неко алегоријско значење. Можда је ова фреска настала према замисли самога ктитора. Пећку цркву Св. Димитрија подигао је архијепископ Никодим (1317—1326). Он је оштро гонио јеретике, па је вероватно да и ова слика стоји у вези с његовом верском политиком, коју је свакако потпомагао и Дечански.[142]

Првобитна фреска рађена је у XIV в.; по извесним детаљима види се, да је приликом рестаурисања цркве у XVII в. доста «освежена».[143]

III ПОРТРЕТИ КРАЉА И ЦАРА ДУШАНА.

Душаново доба, у коме избија политичка моћ средњевековне Србије на врхунац, истиче се и у историји српског владарског портрета. Све моћније краљевство и ново царство уносе у двор богатији церемонијал. Декоративна опрема владарске слике постаје нарочито репрезентативна. Појачани култ владарског достојанства много утиче и на број владарских слика; није никакав случај што нам је остало преко петнаест, бар до данас познатих, Душанових портрета. За Душанов перијод очувана је јасна слика, како се владарски лик у истом временском размаку веома разноврсно схватао. Велики број споменика допушта нам да посматрамо изразите контрасте на скоро савре-

[139] То је свечани трон *(θρόνος)*; обични престо без наслона звао се: *χρυσοσέλλιον*; упор. Д. Ѳ. Бѣляевъ, Byzantina, II, 296.

[140] Ник. Григора прича како је у цариградском двору владао обичај, да старији дворјаници носе капе (у облику пирамиде), а млађи да иду гологлави. Касније — за Андроника Млађег — вели, сви су почели носити капе, и то најразличитијег облика: латинске, бугарске, српске, сирске и т. д. Упор.: Nic. Gregorae Byz. historia, lib. XI, c. 11, ed. Bonn., 567/8.

[141] Codini de off. c. VI, ed. Bonn. 51—52.

[142] Љ. Стојановић, Стари српски родослови и летописи, Ср. Карловци, 1927, 105. Ст. Станојевић, Глас CLIII, II разр. 77 (1933) 71—78.

[143] Записи и натписи, књ. IV, 6546.

меним делима. Због различитог односа према традицији настају велике разлике у схватању стила и композиције. Због противности између дворског и црквеног схватања владарске власти стварају се портрети са сасвим различитом садржинском тенденцијом. Напослетку, и због различитог квалитета уметника осећају се велике диференције. Уметничка продукција културних центара много је измакла испред радова из провинције.

Промене стила, које су се појавиле на овим владарским ликовима царског периода, нису биле важне само за специјалну историју портрета, него и за судбину развоја целокупног српског сликарства у касном Средњем Веку. Морам већ овде нагласити, да те стилске промене, које се виде на Душановим сликама, немају неке јаче везе са унутрашњим приликама у српској држави. Моћ и богатство Душановог двора утицали су наравно и на српски живопис XIV в., али само у ограниченој мери. Уметничка продукција много се повећала, квалитет израде је — за оно доба — редовно веома висок. Но то је све, јер карактер стила зависио је више од општег развоја источнохришћанског сликарства него од Душанове државне и верске политике.

1) Лоза Немањића у Пећи.

Тридесетих година XIV в. подигнута је Богородичина црква у Пећи.[144] Храм је сазидао архијепископ Данило (1324—1327), који је тада подигао и велики заједнички нартекс за све три патријаршијске цркве. На западној фасади Богородичиног храма, која је заштићена нартексом, на десној

сл. 33

(јужној) страни од улаза, налази се велика фреска — лоза Немањића — (упор. т. XII, сл. 18). Слика је широка 3·3 m, висока cca 4·90 m; горњи део се завршава полукружно. Зид, на ком је фреска рађена, није раван. Вертикални пререз даје овакав профил: Највише је увучен горњи, полукружни, део (а) с Христовим попрсјем и арханђелима, а најјаче је истакнут доњи део (в) са прва два реда Немањића. Тешко је веровати да је овака сама структура зида. Ти степеничасто распоређени појасеви показују колику је површину уметник на дан насликао; последње најјаче испупчење можда је потенцирано премазивањем. Неравна основа пећке лозе сведочи, да се у Србији — у XIV в. — сликало још увек фреско-техником. Прве велике површине боја метане су на влажни малтер. Ако су касније, кад је малтер био скоро осушен, додавани детаљи, не значи да се цела техника сме назвати темпера-сликањем. Уосталом, угребене контуре, које се виде на многим сликама из XIV в., одају исто тако фреско-технику.

А

Б

В

В. Р. Петковић датира пећку лозу у доба 1324—1337,[145] међутим овај размак у годинама може се још више сузити. Млађи брат Душанов, Синиша, насликан је на лози као дечак од десетак година. Он се родио око 1324—1326 год., према томе је фреска рађена око 1334—1337.

Горњи део композиције (а, б) свакако потиче из времена Данилова, но доњи делови сигурно су рестаурисани, највероватније у XVI в. (год. 1561),[146] кад је патријарх Макарије зазидао отворе на старом Даниловом нартексу и тако преуређену зграду изнова живописао. Од старих слика — из XIV в. — очувало се после ове рестаурације врло мало, између осталога и горњи део наше лозе.

[144] В. Р. Петковић у Нар. Енцикл. s. v. Пећ и Mélanges Ch. Diehl, II, 134; Ђ. Бошковић у Гласнику Скопског научн. др. XI (1932), 212—215.

[145] Narodna Starina V, 97—100.

[146] Записи и натписи, IV, 6310 (5609).

Слике на пећкој лози размештене су овако:

		Пантократор у сегменту		
арханђео				арханђео
Симеон, син Дечанског	Душан	Милутин	Дечански	Костадин, син Милутинов
	[Јеле]на [1]	Душм[ан]	Царица	
[Урошиц], син Драгутина	Владислав, син Драгутина	Урош I	Драгутин	? [2]
Стефан, син Вуканов	Сава II	Првовенчани	Радослав	Владислав
Анастасија	Сава I	Немања	Вукан	Ефимија [3]

сл. 34

Попрсје женске фигуре испод Синише [1] претставља Јелену, сестру Душанову, која се удала за Младена III Шубића. Принцеза иза Драгутина нема сада сигнатуру, но то је свакако Брњача [2]. Не знам ко би могла бити она Ефимија [3] поред Вукана; ако није која од Немањиних кћери?

Родословно стабло полази од Немање, који је приказан стојећи са раширеним рукама. Велике фигуре Немањића уоквирене су овалним венцима акантове лозе. Попрсја су смештена у чашице акантова цвета.

Граница између нерестаурисаног и освежаваног дела лозе иде изнад другог реда фигура (ако се рачуна одоздо). Фриз портрета, са Урошем I у средини, још је остао у првобитном стању, но ликови Немањића око Првовенчаног сигурно су премазивани. То се одмах види, ако се упореди слика Првовенчаног са фреском Уроша I изнад ње. Рестауратор из XVI в. није познавао крој старе владарске ношње. Зато је доњи део Стефановог дивитисиона испод појаса претерано раширио.[147] Владарски крст, који у горња два реда има свој прави, старински, облик, овде је замењен малим белим крстићем што га носе светитељи а не владари. У стиснутој песници леве руке Првовенчани не држи ништа; акакија је код рестаурисања једноставно изостављена. Осим ових спољашњих знакова осећају се и разлике у стилу. Горњи портрети рађени су графичким стилом јасних линија; лица су непластична, једва гдегде се осећају покушаји шрафирања. У доња два реда сасвим је измењен начин сликања, боје су тамније и хладније, моделисање је изведено преливима светло-тамних тонова, сене су изразите.

Слика Душанова, са којом ћу се овде једино и бавити нешто опширније, очувана је у првобитном стању (упор. т. XIII, сл. 19). Млади краљ стоји између полубрата Синише и свога деда Милутина. Приказан је као плав (скоро риђ), широк човек, коштраве косе, танких бркова, ретке браде.

Овај Душанов портрет, а и већина његових каснијих слика, доста се слажу с описима Душановог лика у писаним изворима.[148] По фрескама се види, да је Душан и физички био импозантна фигура; тако га описују и његови савременици. У поговору једног хиландарског еванђеља (из cca 1346) описује се Душан: „моужьствомь оукрашень и красотою тѣла, ꙗко ни ѥдиномоу таковомоу вьзороу быти вь благочьстывихь царихь.“[149] Филип de Maizières, канцелар краљева кипарских и касније саветник француском краљу Карлу V, слично описује Душана како је изгледао око год. 1355: «qui quidem rex inter omnes homines mundi suo tempore maior erat corpore et terribilis facie.»[150]

Најопширније о Душановом лику говори Орбини: «Descrittione della sua persona: Era d'aspetto bellissimo, & nel corpo molto ben fatto, haueua gli

[147] И на сликама XIV в. дивитисијон је нешто шири у боку него у горњем делу струка, само што је та разлика мала; на пр. као на слици Дечанског на овој лози.

[148] Ранији су описи физичког изгледа владаревог тако неодређени и стереотипни, да их редовно нисам ни спомињао.

[149] Записи и натписи, I, 89.

[150] Даничић, Ђ., Филип Мезијер о цару Стефану. Гласник XXI, 282.

homeri larghi, le braccia grosse, i fianchi schietti, il ventre raccolto, le gambe forti, & la statura alta, giusta, e virile. Et auenga che co'l tempo ingrossasse molto nel corpo; si sapeua nondimeno preualere di quello, essercitando lo continuamente in ogni sorte d'armi, delle quali era molto vago; & si delettaua assai d'andare in caccia, amando, & apprezziando li valent' huomini; à i quali daua il gouerno delle sue Prouincie.»[151] Јиречек мисли, да је ово узето по свој прилици из неког которског извора.[152] Опис се заиста веома слаже са сликама; нарочито је занимљив онај детаљ, како је Душан био склон гојењу; то се опажа и на фрескама; Душан је на пећкој лози најкрупнији.

Млади краљ истиче се по оделу и инсигнијама пред осталима; једино његова круна је на врху украшена великим драгим каменом[153] (који је искићен са три бисера); он једини носи укрштени лор, који се у ово доба зове дијадема (старосрп. дїадима);[154] стражњи део ове дијадеме види се уз десни бок. У десној руци држи Душан шестокраки крст, искићен бисерима, а у левој руци црвену акакију. Краљев дивитисијон, који се у XIV в. обично назива сакос, начињен је од пурпура и украшен је белим тачкицама (бисерима ?). Доњи део одела опточен је широком траком златно-жуте боје. Горњи део руке украшен је гривном од богато извезене тканине; запонци су обложени наруквицама.

Квалитет израде на пећкој лози није нарочит. Начин сликања врло је једноставан. Основа је плава. Фигуре су колорисане скромно. Душанов лик се бар донекле истиче свежином цртежа. На пурпурном сакосу повучено је неколико потеза тамнијег тона; тиме су обележене боре на оделу. Дијадема, круна и све украсне траке насликане се у једној златно-жутој боји и пластика је тек где где овлаш назначена. Душанова глава рађена је истом једноставном техником. На основној боји лица, светлом океру, сликар је исцртао пластичне делове линијама беле и тамно-кестењасте боје. Све је сликано без икаквих прелива. Илузија пластичности минимална је. Лице је скоро сасвим спљоштено.

2) Портрети у Белој Цркви Каранској.

У перијоду између 1332—1337 год. сликан је Душанов портрет у Белој Цркви Каранској.[155] Слика се налази у југозападном углу храма, као крајња фигура на јужном зиду. Пред Душаном је краљ Милутин. На западном зиду стоји млада краљица Јелена; сигнирана је са: кралица іелѣна. У истом делу цркве налазе се и портрети Св. Саве и Немање. Овај ред портрета налази се на уобичајеном месту. Југозападни део храма био је — од Немањиних времена до пропасти царства — најчешће украшен сликама чланова династије. Само што је у овој властелинској црквици уметник — према распореду живописа у краљевским задужбинама — насликао владарске репрезентативне портрете на месту где се обично смештала донаторска слика, а праву донаторску композицију с портретима ктитора Брајана и његове породице преместио је на северни зид и на северни део западног зида.

Душан је прилично окарактерисан, доста је сличан каснијим портретима, нарочито оном са северног зида дечанске припрате. Краљ је обучен у сакос отворено-мрке боје, то је «purpura ferruginei coloris»; лорос му је жут. У

[151] Mauro Orbini, Il regno degli Slavi..., Pesaro, 1601, 260.

[152] К. Јиречек, Историја Срба, I, 352 [1].

[153] Тај драги камен на врху круне смео је у Византији носити само цар. Упор.: Du Cange, Gloss. gr., s. v. *ὄρφανος* (col. 1059).

[154] Да се ова инсигнија, а не круна, звала у Душаново доба дијадемом, упозорио је већ Стој. Новаковић (Vijenac i diadima, Rad XLIII [1878] 193) цитирајући Диканжа. Ово се иначе може потврдити и по старосрпској «молитви на поставленије цара» (ed. К. Невострујев, Гласник XXII [1868] 360—370). По тој молитви види се, да се круна назива стєма (грч. *στέμμα*), док се израз дїадима очевидно односи на лор. У осталом Псеудо-Кодин најјасније сведочи: „*ὃ δὲ νῦν καλεῖται διάδημα ἐλέγετο πάλαι ζώνη*". Codinus de off. cap. VI, ed Bonn., 50, 51.

[155] М. Кашанин, Бела Црква Каранска, Старинар, III сер., књ. IV (1926—1927), 170—171, табла XXVI.

десници држи крст са три пречаге а у левој руци акакију. Круна, јако искићена бисерима, много је оштећена.

Јелена, црномањаста млада жена овалног лица, има високо извијене обрве, оштро срезан нос, пуна уста; тешко да је ово прави портрет, јер њене црте скоро су идентичне с потезима осталих женских портрета у каранској цркви. Јелена је као личност типизована, ипак, као краљица, она је оделом и инсигнијама сасвим тачно означена. На глави носи веома високу, горе раширену, отворену, круну; од круне се, са сваке стране, спуштају два округла обода, опточена двоструким низом бисера, тако да изгледа као да има велике обоце. Краљичина хаљина, гранаца, вишњикасте је боје са белим кружним орнаментима. У десној руци држи краљица скиптар, левом руком као да показује на мужа.

Карански портрети, можда дело презвитера Ђорђа Медоша,[156] показују типичне особине стила у ком је рађена већина портрета XIV в. Иначе, тврди цртеж и оштре контуре, без икаквих блажих прелаза, одају руку провинцијског мајстора.

3) Старији портрети у Дечанима.

У Дечанима, главној задужбини Стефана Дечанског, очувано је пет Душанових портрета. Владарске слике распоређене су по целој цркви. Над архиволтом портала, који води у наос, насликани су Душан и Дечански с испруженим рукама према Христу Пантократору. Душан стоји с леве стране, Дечански с десне. У југозападном делу наоса, на јужном зиду, насликани су Стефан Немања и Св. Сава, Милутин, Дечански и Душан с моделом, а за њима — на западном зиду — Јелена с децом. У апсиди капеле Св. Николе насликана је Душанова породица у илустрацији Богородичиног Акатиста.

У нартексу налазе се — осим портрета «над прагом» — још два Душанова лика: један на северном зиду, у породичној слици, а други на лози Немањића, која је смештена на јужни део источног зида.

Ови портрети, рађени у времену од 1335—1350,[157] показују многобројне варијанте истога мотива. Разлике у схватању стила и у начину компоновања сведоче, да у српској уметности XIV. в. није сасвим доминирао колективни начин сликарског изражавања. Дечански живописци нису били далеко од обичних мајстора-занатлија, нису имали ни неке високе индивидуалне особине. Ипак њихову анонимност осећамо као недостатак. И сликари сами као да су се противили тој анонимности — потписивали су се ма и на тешко видљивим местима.[158]

Душанов «образ над прагом» обнавља давнашњу традицију. Први српски споменик о владарском лику, натпис из Мухашиновића (из сса 1200), спомиње како бан Кулин: „постави свои образ (х надх) праг·мх" (sc. цркве).[159] То је прастари обичај. Јустинијанова слика у Св. Софији била је «над прагом». У западноевропској уметности средњега века ктиторска слика најчешће се смештала над портале катедрала. Чини се, да је на Истоку у XIV в. ова традиција нарочито оживела. На истом месту где стоји овај Душанов дечански портрет налазе се: Метохитова слика у Кахрије-џамији,[160] портрет војводе Басараба у Арџешу[161] и портрет владара (Душана ?) у ексонартексу охридске Св. Софије.[162]

[156] М. Кашанин, о. с. 132—133.

[157] Ђ. Мано-Зиси, Један запис капитела из Дечана. Старинар, III сер. V, 1928—1930, 185.

[158] Упор.: Записи и натписи I, 63, 92, 96; IV, 6012, 6025. Израда фресака морала је почети пре 1348, највероватније 1335, кад је фра Вита завршио градитељске послове.

[159] Записи и натписи IV, 5988 (5536).

[160] Кахріэ Джами, Альбомъ къ XI. тому Извѣстій русс. арх. инст. въ Конст., Мюнхенъ 1906, т. LVII, LVIII.

[161] Jorga, Domnii Români, Sibiiu, 1930, табла I.

[162] N. L. Okunev, Peintures de l'Église Sainte Sophie d'Ochrida, Mélanges Diehl, II, 130, 131.

Душан је с леве стране архиволте (упор. т. XIV, сл. 21); пред главом му је исписана сигнатура: .:. стѣфань вь х҃са ба вѣрнь иирѣ

виcоки крль всесрпскиѥ

змл҃ и поморскиѥ

сл. 36 и хтиторь

мстасѣгастго

Стефан Дечански стоји с десне стране (упор. т. XIII, сл. 20); пред њим је натпис: .·. сты кра҃ урошь г҃ все

сл. 37 српскиѥ земле и помрь

скиенхтиторь мѣстасего

стго

Обојица су претстављена у истом ставу, с приклоњеним телом, уздигнутом главом и испруженим рукама према многокрилом херувиму, који им предаје свитке. Цела сцена, и по форми и по садржини, много потсећа на старо-
сл. 35 хришћанску «traditio legis». Херувим предаје владарима свитке (акакије) који се и онако сматрају симболима божијег закона — еванђеља. Оба владара гледају према Христу Пантократору, који је над њима насликан у огромним димензијама. Компликовани став портретисаних исцртан је по типичном начину средњевековне перспективе. Главе, које би се, према општем положају фигура, морале сликати у профилу, искренуте су према гледаоцу, тако да показују што ширу површину. Јака диспропорција — сувише мало тело према глави — настала је свакако због незгодног простора на ком су слике рађене.

Стил ових слика истиче се нарочито својом пластиком. Моделација чела, борâ око очију, носа и усана, потсећа — по интензивности светлих и тамних контраста — на израду старијих портрета. Ипак техника моделисања, с оштро исцртаним белим и тамним потезима, одаје стил XIV в. Пластика, раније изражена тоновима светлости и сене, постиже се сада графичким сретствима — правим шрафирањем. Линија, некада прекривена меком моделацијом, постаје све видљивија. Ови портрети, међу свима дечанским владарским сликама, показују најскромнију скалу бојâ; оне су углавном сведене на плаву (позадина), пурпурну, жуту и светли окер; сене су исцртане тамнијим окером, а осветљена места белим потезима.

Код првобитног гроба Стефана Дечанског налази се, на традиционалном месту, у југозападном делу храма, галерија Немањића: Св. Симеон-Немања и Св. Сава (јако искварени премазивањем), на пиластру краљ Милутин (добро очуван), до њега ктиторска слика краља Дечанског и сина му Душана (упор. т. XV, сл. 22). Оштећени натписи стоје изнад глава; над Стефаном:

///кне земле и пом·рьски

и хтитор мѣста сего сто ,

сл. 39 а над Душаном:

фань краль гнь все срб///

кнѥ земле и поморскиѥ

///хтиторь мѣста///

Стари и млади краљ окренути су фронтално, између себе заједнички држе модел Дечана. Одело им је као обично тамновиолетни сакос, жути (златни) манијак и лорос, круне с бисерима и препендулијама. Дечански држи крст, а Душан акакију; над њима је у сегменту Христово попрсје. Иза краљева, на западном зиду, стоји Јелена с двоје деце, с малим Урошем и његовом сестром
сл. 40 (непознатог имена).[163]

[163] В. Р. Петковић, Принцеза из Дечана, Правда 6—8 јан. 1926, стр. 17.

Већ на први поглед пада у очи контраст према старијим владарским фрескама. Портретисани су једноставно поређани по зиду, нису ничим међусобно везани, немају свог центра у композицији, већ сваки за себе тражи контакт са гледаоцем. Донатори, који су раније подносили модел Христу или светитељима, показују сада своју задужбину публици.

Фронталност, која је владала на осталим владарским портретима XIV в., пренела се сада и на ктиторску слику. Схема ове композиције није сасвим нова. Слика двојице ктитора, који између себе држе модел, била је позната јерменској (а свакако и византинској) уметности XI в.[164] Осим тога, доста сличне ктиторске фреске налазе се у бугарском сликарству XIV в.[165] Занимљиве паралеле за композицију дечанске донаторске слике налазе се чак и по црквама западне Европе.[166]

Широке и равне површине, које су се добиле увођењем фронталног става, биле су новом стилу, који је напуштао пластичну обраду тела, много погодније. Осим стилских разлога, мора се рачунати и са тим, да је фронтална фигура изгледала репрезентативније.

Главне линије лица, које су се на портретима «над прагом» бар донекле прекривале моделацијом, излазе на донаторским ликовима сасвим чисте, као контуре. Лепота линије и нови богатији колорит дају сликама нарочиту свежину. Сликарска израда ових портрета виртуозна је. Добро очувана глава Дечанскога, у живој златно-жутој боји, уоквирена сиво-плавом, проседом, косом, спада међу наше најлепше портрете из средине XIV в.

Око год. 1340 сликана је Душанова породица у дечанској јужној капели (посвећеној Св. Николи). Слика се налази у апсиди, у горњем појасу фресака, изнад прозора (упор. т. XV, сл. 23).

Владарски портрети уплетени су у илустрацију Богородичиног акатиста. У средини слике налази се на богатом налоњу икона Богородице с Христом. На лево од иконе једва се распознаје јако оштећена фигура свештеника у полиставриону. За свештеником стоје три певца — први у зеленој, други у црвеној, трећи у плавој камизији.[167] Капе певаца су, као обично, пирамиде[168] жуте боје са широким ободом. Десно од Богородице стоје Душан, Урош и Јелена; нису сигнирани; ипак се по цртама лица могу одмах распознати. Душан је обучен сл. 38
у пурпурни сакос; круна му има двоструке препендулије. У десној руци држи крст, левом је обухватио главу малога Уроша. Лице Душаново је бледо, нешто више издужено него на осталим портретима. Урош, обучен као и отац у пурпурни сакос, држи у десној руци скиптар, леву руку ослонио је на појас. Краљица Јелена има широку пурпурну гранацу; рукави, опточени белом поставом, спуштају се скоро до земље. Лице краљичино је узано, с прилично дугим носем; доста потсећа на њен лесновски портрет (упор. стр. 55). Десном руком држи Јелена Уроша за раме, леву је руку прислонила на прса. И краљица и мали Урош јако су бледи. Све троје стоје на црвеним јастуцима (Душан и Урош на заједничком, Јелена на засебном). Под је зелен. У позадини види се овисок, сив, зид украшен астрагалом; над зидом је плава основа.

Изнад целе слике исписана је похвала Богородици. Почетак је сасвим јасан: „ѡ всепѣтаꙗ ///, даље су делови реченицâ уништени, једино што је добро очуван пасус: напасти застоупи всѣхъ и избави.“ По овим фрагментима и по композицији сцене јасно је да слика претставља илустрацију Богородичиног Акатиста (кондак 13 [12], у посном триоду, на суботу V-те седмице), који почиње: „ѡ всепѣтаꙗ мати . . .“.

[164] J. Baltrušaitis, Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Paris, 1929, 146, LXXXVI.

[165] А. Н. Грабаръ, Росписъ церкви-костницы Бачковскаго монастыря, Извѣстия на блг. археол. инст., томъ II (1923-24), 56-57.

[166] R. Hamann, Geschichte der Kunst, Berl. 1933, 334, сл. 383.

[167] У Кодину се често спомињу дворски певачи (οἱ ψάλται, οἱ κράκται); ношња им се описује у VII гл. (ed. Bonn., 60).

[168] О пирамидама упор.: Nic Gregoras, l. XI, ed. Bonn. 567—568.

Најближе аналогије овој занимљивој слици налазе се у Матејчи и у Марковом манастиру, само што тамо нису уплетени владарски портрети.[169] Овим српским илустрацијама акатиста јако је слична и минијатура грчког манускрипта (из доба Палеологâ) у московској синодској библиотеци.[170]

Призор на дечанској фресци има своје алегоријско значење. Текст, који је исписан изнад слике, може се тумачити као молитва портретисаних Св. Богородици. Но осим тога ова илустрација акатиста приказује свакако и сцену из дворског богослужбеног церемонијала. О ускршњим празницима на двору се редовно обављало свечано јутрење с певањем Богородичиног акатиста; том јутрењу присуствовао је и сам цар. У целом обреду играла је нарочито важну улогу икона Богородице Одигитрије, која је и на нашој слици претстављена.[171] Занимљиво је, да се слике певача на левој страни дечанске фреске потпуно слажу с једним описом цариградских дворских певача. Поклоник Игњатије Смољњанин описује их овако: „Пѣвци же стояху украшены чюдно, ризы имѣяху, аки (священные) стихари широци и долзи, а всѣ опоясаны; рукава же ризъ ихъ широци, а долзи, ови камчаты, ови и шидяны (шидны), наплечники съ златомъ и съ кружавомъ, на главахъ ихъ оскрилци (воскрильци) остры. И множество ихъ собрани (и толико бысть чинно, яко написаны зряхуся). Старѣйшій ихъ бѣ (мужъ дивенъ), красенъ, аки снѣгъ бѣлъ (сѣдинами бѣлѣяся)."[172] Као што се види, на Душановом двору био је цариградски церемонијал копиран до последње ситнице; чак и одело царских певача било је сасвим по цариградској моди.

Слика Душанове породице у капели Св. Николе има исте стилске особине као и раније описани портрети Дечанског и Душана с моделом, само што је много слабије цртана. Боје оделâ, орнамената и позадине јако су живе, тако да бледило лицâ нарочито упада у очи. Оно је типично и за византинске портрете из доба Палеолога.[173] Занимљива је силуета Душановог стаса. Неприродна линија, која истиче облину бокова, и сувише је наглашена. Иста чудновата манира у сликању мушког стаса опажа се и на византинским царским портретима.[174]

Око год. 1350 сликана је Душанова породица на северном зиду дечанске припрате. У средини је Душан, с леве стране Урош а с десне Јелена. Слика је јако оштећена; натписи (где се Душан већ титулише царем) скоро су потпуно уништени. Композиција показује редак пример владарске слике без икакве верске тенденције — портрети су приказани као једина садржина фреске; чак је и мали Христос у сегменту, изнад глава, изостао. Душан и Урош обучени су у сакосе гримизне боје, цар има на прсима укрштену дијадему; сви украси су жуте боје. Круна се добро очувала једино код Уроша. Јелена носи гранацу, круна јој је чудног облика, јако дивергира; са горњег обода спушта се са сваке стране по једна трака.[175] Црна, чврсто уплетена коса, пада јој на рамена.

Пластика лица је на овим портретима прилично наглашена. Одела су рађена без икаквог моделисања. Лорос, који се на старијим сликама повијао

[169] Н. Л. Окуњев, Грађа за историју српске уметности: 2) Црква Св. Богородице-Матеич. Гласник Скопског научн. др. VII—VIII (1930), сл. 19. Л. Мирковић, Ж. Татић, Марков манастир, сл. 52, стр. 53.

[170] Фотографическіе снимки съ миніатюръ греческихъ рукописей моск. син. библ., I, Москва (1862), 24.

[171] Codini de off., cap. XII, ed. Bonn. 72; J. Myslivec, Ikonografie Akathistu panny Marie, Seminarium Kondakovianum V, (1932) 97—128.

[172] Хожденія Игнатія Смольнянина (1389-1405) С. В. Арсеньевъ, Православный Палестинскій сборникъ XII вып., 14.

[173] G. Millet, Portraits byzantins, extrait de la Revue de l'art chrétien, 1911, N° de nov. dec., 5.

[174] Ламброс, 69.

[175] Сличан облик круне види се на владарским портретима у Грузији, на пр. на слици Георгија Лаша, сина царице Тамаре, у Бетанији (XII стол.). Упор.: Н. И. Толмачевская, Фрески древней Грузии. Тифлис, 1931, сл. 15.

за облином тела, исцртан је без перспективе; изгледа као трака прилепљена на силуету. Царев став је неспретно описан — две светлије линије на доњем делу сакоса означавају као да је леву ногу мало искренуо у страну.

4) Портрети Душанове породице у Сопоћанима.

У исто време кад се радио дечански живопис настале су и фреске у спољашњем партексу Сопоћана. На јужном делу источног зида (десно од улаза у стари притвор) насликани су Душан, Урош и Јелена, као пандани портретима старијих Немањића, који су смештени на северном делу истога зида.[176]

Врло је занимљиво, да се исти распоред портрета, и то на истом месту, налази у палермској Марторани. И тамо стоји Христос на јужном пиластру уз врата и пред њим Рогер II, а на северном пиластру Богородица — Оранта са Ђорђем Антијохијским.[177]

Натписи на фрески Душанове породице доста су оштећени. Уз Душана стоји:

велик крал
стефанъ въхта
бгакерни само
држьц всь
срьскихъ зм
ипом рьски
и

сл. 41

изнад Урошеве главе:

урош краль сии прѣвисо
кога крала стефана.

Од Јеленине сигнатуре очувала су се само прва два реда:

илена богчтима
кралица ///
///

Душан је означен као «велики краљ», а Урош као «краљ». Како је млади Урош постао — званично — краљем тек приликом проглашења царства 1346, остаје отворено питање, да ли Душан употребљава стари назив или се младом краљевићу већ унапред даје титула краља; ово последње чини ми се вероватније. Урош је на слици истог узраста као и на породичном портрету у Св. Николи дечанском; према томе би се и ова сопоћанска фреска могла датирати у доба око 1340.

Фреска је јако оштећена. Композиција је стереотипна. Цртеж је лак, широког замаха. Линије Душанове силуете показују нарочиту елегантност. Моделација, уколико се назире испод огреботина, изведена је преливима тонова, који су набацани великим слободним потезима.

5) Портрети у Лесново.

Најмонументалнија слика Душанова налази се у манастиру Леснову (упор. т. XVII, сл. 25).[178]

Душан, с породицом, насликан је на северном зиду притвора. У доњем појасу фресака смештени су портрети манастирског ктитора Оливера и жене

[176] Н. Л. Окуневъ, Составъ росписи храма въ Сопочанахъ, Byzantinoslavica I, 119—150.

[177] A. Colasanti, L'art byzantin en Italie, pref. par Corr. Ricci, ed. Eggimann, Paris, & Bestetti e Tumminelli, Milano, s. d. t. 34, 1, 2.

[178] N. L. Okunev, Lesnovo, L'art byz. chez les Slaves, Ier recueil, IIème partie, 222, 263; Ђ. Бошковић, Старинар, III. сер., књ. VII, (1932), 88—95.

му Марије, а цели горњи део зида, све до свода, заузима слика Душана са женом и сином. Фреска је огромних димензија; Душан је висок: 2·95 m, Јелена 2·55 m; на десној страни је јако оштећена; лик Урошев сасвим је пропао.

сл. 42 Лесновска породична слика има нов распоред фигура: Душан је у средини, Урош с десне, а Јелена с леве стране. Док је Урош био мањи, метао се његов портрет између родитеља. Ова схема композиције изменула се, кад је Урош толико одрастао, да се могао сликати као пандан матери.

Позадина слике је плава, под је зелен. Лево од Јеленине главе види се грчки натпис: *Ἑλένη / ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ / [εὐσε] βεστάτη / [πι]στὴ / Αὐγοῦ / στα.* Од Душановог натписа очувао се само почетак:

·:· **стєфань : вь х͠са б͠а** ///

Јелена и Душан стоје на црвеним јастуцима; царев јастук је украшен великим жутим (златним) двоглавим орловима.

Јелена као да стоји иза цара; тежина тела почива јој на левој нози. У десној руци држи скиптар, леву је руку наслонила на прса. Царичина хаљина је тамноцрвене боје са жутим орнаментима; орнаменат је стилизовани лист бршљана у ком је уписан тролист. Лор, огрлица и остале украсне траке жути су, искићени бисером. Прополома дивергира у луковима; горе је назупчана;
сл. 43 сваки је шиљак украшен бисером. Ципеле су јој црвене, шиљасте, без украса.

Душан стоји у истом ставу као и Јелена, само што му је лева нога јаче истакнута. Обучен је у сакос виолетне боје. У десници држи крст а у левој руци акакију. Круна је једноставна, с узаним обручима; на врху је украшена драгим каменом; уз лице се спуштају једноструке препендулије. Укрштена дијадема, златно жуте боје, опточена је пришивеним ресама од бисера.[179]

Над Душаном је у сегменту Христос, који владарима дарује круне. На старијим портретима није Христос давао круне директно, већ преко арханђела. Овде је Спаситељ сам претстављен као «вѣнцодатель».[180]

Лесновски портрет Душанове породице спада међу најмонументалније слике владара у старој српској уметности. Фреска се, у првом реду, истиче по својим димензијама, но стил још јаче подвлачи утисак свечаности. Линије су чисте, моделација је напуштена, доминирају велике површине. Црте лица јако су идеализоване, стилизовањем форме наглашен је утисак узвишености. Душан је као владар уздигнут до божанства. Широко отворене очи, с откривеним доњим делом беоњаче, потсећају на поглед каснориmских царева, чак и на поглед Христа.[181] Карактеристична је силуета Душановог стаса на овом портрету. Док је на великој већини византинских и српских царских слика тело потпуно прекривено крутом материјом свечане ношње, у Леснову су сасвим јасно исцртане линије грудног коша, јаког бока, прегиба ноге и облине листова; форме и функције тела видно су истакнуте.

6) Портрети у Љуботену.

Најизразитији пример како се — бар у неким круговима — тумачио одношај српског цара према вери и цркви показује слика Душанове породице
сл. 44 у Љуботену. На северном зиду љуботенског храма, подигнутог 1337 и живописаног око год. 1348, налазе се јако оштећени портрети Јелене, Душана и Уроша.[182] Део композиције показује стереотипну форму: Душан је у средини, с десне стране Урош, а с леве Јелена; сигнатура нема, но по стасу и по оделу

[179] Те ресе се зову: *φοινίκια* (Du Cange, Gloss. grec., col. 1686).

[180] Упор.: Слово Милутину, ed. Ћоровић, Глас CXXXVI, 78.

[181] На Западу се у Средњем Веку говори директно о светим очима владара (sacra obtuta). M. Bloch, Les rois thaumaturges, Strasbourg, 1924, 65.

[182] Н. П. Кондаковъ, Македонія, 177, сл. 114; В. Р. Петковић, Гласник Скопског научн. друштва, II 1927, 113, сл. 3.

лако их је распознати. Ова уобичајена сцена проширена је додавањем нових фигура Христа и Претече. Ова света лица насликана су мања од Душана, њихов одношај према владарској породици врло је чудан. Владари су окренути фронтално гледаоцу; они ни најмање не обраћају пажњу на Спаситеља, који стоји поред младог Уроша и благосиља целу породицу. Изгледа, као да је десна страна композиције само скраћени мотив «Деисиса». Св. Јован стоји погнут, с испруженим рукама, као у Деисису; фигура Богородице могла је изостати због тесног простора.

Јако упада у очи што је лик царев знатно већи од светих особа. Владарска слика је толико истакнута, да баца у засенак и најпоштованији лик средњевековне уметности, самога Христа. Та диспропорција није случајна. Овај велики царски портрет није усамљени пример ласкања владару. Таки претерани комплименти понављали су се и касније, нарочито по властелинским задужбинама.

Љуботенски портрети јако су пропали. Лица су потпуно уништена. На Јелениној ношњи опажа се један занимљив детаљ. Царица носи обоце, који доста личе на обоце из бугарског налазишта Драгичева код Трнова;[183] Јелена, као бугарска принцеза, могла је пренети тај (специјално бугарски?) украс и на Душанов двор.

О стилу ове, толико оштећене, фреске не може се рећи ништа одређено. Изгледа као да се сликар нарочито трудио да доведе у склад колорит портрета са колоритом осталих светих слика; и на слици Душанове породице доминирају хладне, сиво-плаве боје, које су основни тон целог љуботенског живописа.

7) Портрети у охридској цркви Св. Николе Болничког.

У охридској црквици Св. Николе Болничког налази се слика Душанове сл. 45
породице из последњих година царева живота. На спољашњој страни јужног зида цркве поређано је пет портрета.[184] На средњем делу зида, између јужних врата и прозора, насликани су Душан и Јелена, до царице, десно од прозора, стоји Урош, а иза њега је портрет непознатог архијепископа; лево од врата стоји фреска охридског архијепископа Николе (упор. т. XVIII, сл. 26, 27).

Натпис поред Душановог лика једва се назире; једино крај је јасан: **зємль.** Црте Душанове исте су као у Леснову, само што је овде цар у природној величини. Он носи једноставни пурпурни сакос са огрлицом и лором. Круна, колико се бар види, има нарочити облик; искићена је неким венчићима од бисера. У левој руци цар држи акакију а у десној крст. Јелена је насликана као обично; сл. 46
лице јој је лепо очувано, особито светле, скоро жуте, очи. Царица носи црвену гранацу, у левици држи жезло. Између цара и царице насликан је горе у сегменту Христос Емануило. Краљ Урош претстављен је већ као одрастао младић; обучен је слично као и отац; на глави има високу круну, која јако дивергира.[185] И ако је слика јако испрана, види се да је моделација ликова била прилично наглашена (сада је врло мека). Од портрета се — по уметничкој вредности — највише истиче лик непознатога архијепископа поред Уроша.

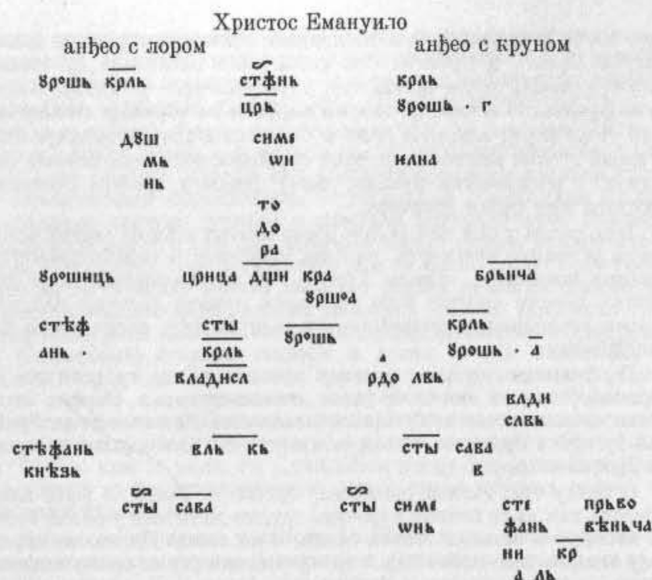
8) Лоза Немањића у Дечанима.

У исто време кад су сликани Душанови охридски портрети настала је и првобитна лоза Немањића у Дечанима (упор. т. XVI, сл. 24). Композиција се налази на источном зиду нартекса, десно од врата која воде у наос. Схема изгледа овако:

[183] B. Filow, Altbulg. Kunst, Bern, 1919, стр. 41, сл. 34.

[184] Фр. Месеснел, Средњевековни споменици у Охриду, Гласник Скопског научн. др., кн. XII (1933), 157—178.

[185] За овакe круне упор.: Codini de off. c. VI, ed. Bonn., pag. 51.



Све ове особе добро су познате са старијих лозâ; нова су само попрсја око Душана и Дечанског, те Урошев портрет; Тодора испод Синишине слике биће да је сестра Душанова.[186] Оштећена су само лица доњих портрета. Интензивно сл. VII плава боја позадине тешко да је оригинална. Сви орнаменти на оделу, круне и ауреоле, обојени су чудном, дречећом, кестењастом бојом; то је основа, на којој је била некада позлата; трагови злата виде се и сада на горњем делу хаљине краља Радослава.[187]

Дечанска лоза сматра се обично као најаутентичнија генеалошка слика Немањића у старом српском живопису; то је поверење, међутим, веће него што би требало да буде.

Плава позадина лозе јако је сумњива. Осим тога има и других загонетних појава на овој фресци које упућују на каснију рестаурацију: можда чак у XV в. Међу натписима виде се знатне разлике у ортографији. У горњем делу лозе стоји на два места: стѣфань (сигнатуре уз Драгутина и Вукановог сина Стефана), док у доњем делу пише: стєфань (уз Првовенчаног). Орнаменат акантове лозе друкчији је на генеалогији Немањића него на дечанском стаблу Јесејевом, које није рестаурисано.[188] Бели крстови у рукама некојих Немањића, у доњим редовима лозе, највише потврђују претпоставку, да се приликом освежавања много измењивало; чак и Вукан, иначе без нимба и у владарском, а не монашком, оделу, држи пред прсима светитељски крст. На оригиналним фрескама XIV в. не би сликар правио таке погрешке против церемонијалних прописâ.

Много се осећа рестаураторска рука и у сликању владарског одела. Широки, бисером искићени лорос XIV в., који скоро вертикално пада уз тело, заменут је на дечанској лози тањим, златотканим појасом, чији узани крај, пребачен преко леве руке, лебди високо у ваздуху. Доњи руб мушког дивитисиона редовно је — на портретима XIV в. — хоризонталан, а на дечанској лози увек

[186] K. Jireček, Staat u. Ges., I, 18, III, 34, IV, 13.
[187] Упор.: B. Filov, Les miniat. de la chron. de Manassès (Cod. Vatic. Slav. II), Sofia, 1927, 77.
[188] V. R. Petković, La peinture serbe, 87, 94.

је кос, сасвим као на деспотској одеђи, на пр. у Манасији (упор. стр. 70). Све заједно узевши, целокупна силуета некојих владарских ликова на лози јако потсећа на портрете XV в.

Портретска вредност владарских лица на лози врло је скромна. Душан и Дечански могу се још лако распознати. Карактеристичне црте Милутиновог лика сасвим су се изгубиле. Међутим, у истој дечанској цркви, на јужном зиду наоса, стоји један лепи портрет Милутинов (из четрдесетих година XIV в.). Чим се упореди та Милутинова фреска са његовом сликом на лози, јасно је, да је дечанска лоза сигурно — и то веома радикално — рестаурисана.

9) Портрети у Матејчи.

Између 1355—1360 подигнут је и живописан храм Св. Богородице (Успенија) код Куманова. Ову задужбину је сазидала царица Јелена; манастир се звао у Средњем Веку Св. Богородица у Црној Гори; сада се зове Матејча.[189]

Портрети су распоређени овако: На јужном зиду наоса стоје Јелена и Урош сл. 47 као ктитори, до њих, на пиластру, смештен је посмртни лик Душанов (упор. т. XIX, сл. 28); на западном делу нартекса, у северном делу, насликана је лоза Комнена-Асена-Немањића (упор. т. XX, сл. 29) као пандан лози Јесејевој, која је на јужном делу истог зида.

Јелена и Урош стоје фронтално. Између себе држе модел задужбине. Царица има бели удовички вео испод круне; иначе носи, као обично, црвену гранацу. Урош је обучен као и на осталим сликама. Лица Јелене и Уроша јако су оштећена. И сада се види, да су постојали натписи, но не да се ништа прочитати.

Нешто је боље очуван горњи део Душанове слике. Крупна царева фигура сл. 48 исцртана је грубим потезима. По начину израде потсећају ови портрети на владарске фреске из Беле Цркве Каранске.

Матејичке генеалошке слике много се разликују од старијих фресака ове врсте у српском живопису. Спољашњи облик лозе доста је измењен. Док се сл. 49 на свима ранијим фрескама ликови већином сликају као целе фигуре, овде се јављају само попрсја; то је сада иста схема као и на византинским и бугарским лозама Јесејевим из XIII и XIV в. и као на каснијим српским генеалошким сликама XVI в.[190] Велика промена настала је и у садржини матејичке историјске генеалогије. Српска династија претстављена је као огранак породице византинских царева. На јако оштећеној слици не може се разабрати како је ова генеалошка комбинација изведена. По свој прилици је нарочито истакнуто проблематично сродство Јеленине породице (Асена-Комнена!; нису били ни једно ни друго) са цариградским двором. Јеленина грекоманија, која се осећала на њеним портретима већ за живота Душанова (упор. лесновски натпис, стр. 56), постала је после цареве смрти још изразитија.

10) Вести Јан. Лукарића о Душановим сликама.

Последње илустрације историјских догађаја у српском живопису настале су крајем XIII в. Касније се смисао за оваке слике сасвим изгубио. Само по једној прилично сумњивој вести у Лукарићу изгледа као да су у Дубровнику грчки (ако то не значи православни ?) мајстори још и средином XIV в. сликали историјске теме.

1350 год. Душан је с царицом посетио Дубровник. По савременим записницима види се како се општина много трудила, да дочек испадне што лепше. У књизи реформација за год. 1350—1352[191] описују се доста опширно свеча-

[189] Н. Л. Окуњев, Грађа за историју српске уметности: Матеич: Гласник Скоп. науч. др., VII—VIII (1930) 89—118. А. Дероко, Матејча, Старинар, III. сер., књ. 8—9 (1933—34), 84—89.
[190] Р. В. Грујић, Пакрачка епархија, Споменица владики Мирону, 1930, 33, сл. 8: генеалошка слика српских владара у Ораховици.
[191] Liber reformationum, бр. 16, године: 1350—1352, ed. Mon. spect. hist. Slav. Merid. XIII, Reformationum tomus II, 111.

ности и поклони који су се чинили у почаст цару и његовој свити. Но, у старијим извештајима о Душановом доласку у Дубровник нигде се не описује један занимљиви детаљ који спомиње тек Лукарић. Он, наиме, прича: «Li fece anco il Dominio fare da' artefici greci l'imagini e figure, che rappresentauano le vittorie, & spoglie, ch'egli riportò da Bulgari, Greci, Ungari, Turchi, Macedoni, Tartari, Slaui e Bosnesi: finalmente gli volse far vna statua di pietra fina; ma considerando che questa scoltura manco diletta che la pittura, rispetto ch'ella non ha quella vaghezza ch' hanno i colori, lo fece da vno valente Pittore ritrarre in vn quadro al naturale.»[192]

Текст Лукарића много потсећа на једно место из церемонијала Константина Порфирогенита, где се говори, како је цар примао у руке трофеј *(τρόπαιον)*, знак својих победâ над покореним народима, у коме су сликом била претстављена дела, што их је он на војним походима учинио.[193] Лукарић је употребљавао Порфирогенитово дело «De administrando . . .»,[194] но за церемонијал тешко да је шта знао кад је прво издање (Reiske-ово) изашло тек 1751. Можда је детаљ о илустрацијама Душанових победâ ипак истинит, јер по једном месту из Лукарића (стр. 22, 23) чини се, да је у Дубровнику заиста од старине владао обичај, да се угледним личностима, које су граду учиниле неку нарочиту услугу, подижу кипови и слике. Израз «. . . ma considerando che questa scoltura manco diletta che la pittura . . .» могао би служити као важан критериј за процењивање извора, кад би се дало тачно утврдити, да ли је далматинска пластика XIV в. била искључиво полихромна или не; Лукарић мисли на неполихромну. Иначе вест о кипу потпуно је у складу са новопронађеним фраг-
сл. 50 ментима Душанових статуа у Св. Арханђелу код Призрена.[195]

Занимљива појединост о грчким сликарима у Далмацији сасвим је тачна. По документима из дубровачких и которских архива види се, да су Грци у XIV в. заиста радили у Далмацији, чак и по католичким црквама.[196]

Карактеристика Душановог портрета, да је сликан «al naturale», није анахронизам. У XIV в. радило се, на Западу, већ и по природи; за један портрет француског краља Јована II (из cca 1359) вели се јасно, да је «fait au vif».[197] Тако је могао и тај «valente Pittore» сликати Душана већ новим начином.

IV ПОРТРЕТ ЦАРА УРОША.

(Фреске у манастиру Псачи.)

Цркву Св. Николе у Псачи, код Криве Паланке, подигао је севастократор Влатко око год. 1358. Живопис је рађен нешто касније. На северном зиду простора који одговара нартексу цркве налазе се портрети цара Уроша и ње-
сл. 51 говог савладара краља Вукашина (упор. т. XXI, сл. 30).[198] Лево од Уроша насликане су фреске Св. Константина и Св. Јелене. На противном, јужном, зиду стоје слике ктиторске племићке породице.

---

[192] Copioso ristretto de gli annali di Rausa, Libri quatro di Giacomo di Pietro Luccari, in Venetia ed. Leonardi 1605, Libro secondo, 59.
[193] Const. Porphirog., De cerimoniis, II, ed. Bonn., 639.
[194] Vladimir Mažuranić, Izvori dubrovačkog historika Jak. Lukarića, Narodna Starina, VIII (1924), 121—153.
[195] Р. В. Грујић, Откопавање Светих Арханђела код Призрена, Гласник Скопског научног друштва, III (1928), 262—265.
[196] О грчким сликарима у Дубровнику упор.: K. Jireček, Staat u. Ges., III, 68; у Котору: Старинар III сер. V, 1928—1930, 39.
[197] R. Van Marle, Iconographie de l'art profane, 11, сл. 8; A. Michel, Histoire de l'art, III, 1, 111, fig. 60.
[198] V. R. Petković, Portreti iz Psače, Narodna Starina XX, 202, 203; Старо Нагоричино, Псача, Каленић. изд. Срп. Кр. Акад. 1933, Псача, табле: III, IV, V.

Цар Урош приказан је као млад, крупан, човек с дугом riђом косом и дугом брадом, која се завршује на два шиљка. Црте цареве и овде су, као и на његовим дечачким портретима, веома отмене; то је лик Уроша „красна . . . тѣломь нь не и разоумомь".[199] Цар је обучен у тамновиолетни дивитисијон с
обичним украсима. У десној руци држи осмокраки крст а у левој акакију. *сл. 52*
Круна је куполаста; много је једноставнија него Душанова. Натпис је познат по предратним фотографијама: . вь Хаба благовѣ
рницрь Ѹрошь

За бугарске окупације натписи су уништени, да се сакрије српско порекло цркве.

Краљ Вукашин (уз њега је био натпис: крали
влькашинь) мали, мршав, сед
старац, прави «жура Вукашине» народних песама, стоји десно иза цара. Обу- *сл. 53*
чен је као и Урош; једино што на лактовима рукава нема кругове од златне тканине, већ само бисерне венчиће.

Ови портрети настали су после 1366, јер Вукашин тек од те године носи титулу краља. К. Јиречек је био уверен, да су ове слике рађене ускоро после ступања Вукашинова на регентску власт, што је свакако и највероватније; уосталом слика је сигурно настала у размаку између 1366—1371.[200]

За историју српског владарског портрета ове су слике од велике важности. На њима се најјасније показује колико је садржина владарске слике зависила од политичких прилика. Стотинама година сликали су се Немањићи сами, као једини господари српских земаља, а чим се појавио савладар цару, појавила се и његова слика уз царску.

Према традицијама из Душанове доба, и у Псачи је царска слика већа од осталих фигура око ње; чак је и Урошев нимб много већи од нимбова Св. Константина и Св. Јелене. Ликови цара Уроша, краља Вукашина и ктиторски портрети прилично су јасно карактерисани. Њихов стил потсећа доста на лесновске портрете, само што је у Псачи пластичка обрада материје много одређенија. Овај портрет последњег српског цара Уроша спада по стилу у групу Душанових репрезентативних слика, зато га и спомињем на овом месту.

Портрети наследника Немањића.

Несрећни догађаји после Вукашинове и Урошеве смрти оставили су дубок траг и на портретима њихових наследника. Појавом нових династа разбила се и ранија хомогеност уметничке продукције. Шаренило, које је завладало у компликованим територијалним односима, пренело се и на портрете. Разноврсност типова владарске слике стоји и код нас, као и на Западу, у вези с јачањем партикуларизма.[201] Занимљиво је само, да се у српским земљама ни у ово доба не појављује племићки, сталешки, портрет у репрезентативнијој форми. Наследници Немањића обнављају највише разне варијанте ранијег царског и краљевског портрета.

Од нових владарских породица једино Мрњавчевићи и Лазаревићи с успехом настављају традиције Немањићког двора, први као чиновници и касније савладари последњег цара, а други као најмоћнији и по сродству старој династији најближи.

---

[199] Љ. Стојановић, Стари српски родослови и летописи, Ср. Карловци, 1927, 131, стр. 82, 83.
[200] K. Jireček, Staat u. Gesellschaft . . . IV, 14, 15. Рачунање Фр. Месеснела, да је слика рађена баш око 1366, према години рођења малог Угљеше (који је насликан на јужн. зиду) није ни најмање сигурно. Јер, Јиречек је Угљешину старост одредио према претпоставци, да је Урошев портрет сликан 1366. cf. Гласник Скопског научн. др. XII, 174 [25].
[201] S. H. Steinberg, Grundlagen und Entwicklung des Porträts im deutschen Mittelalter. Kultur- u. Universalgeschichte (Зборник W. Goetz-а), Teubner, 1927, 28.

I ПОРТРЕТИ МРЊАВЧЕВИЋА

1) О фрескама у Марковом манастиру.

Мрњавчевићи су подигли доста мањих задужбина.[202] Најугледнија међу њима је манастир Св. Димитрија код села Сушице, подигнут — као обнова старије цркве — делимично још за владавине цара Душана и сина му Уроша; зидање и живописање потрајало је неколико деценија, од 1346 до после 1371.[203]

Према тврђењу П. Срећковића и Јастребова стајале су слике Мрњавчевића, краља Вукашина и Марка, у припрати, на северном делу западног зида, лево од улазних врата. Портрети су били означени натписима. 1894 год., на заповест бугарског митрополита Максима, фреске су премазане масном бојом; хтела се уништити успомена, да је манастир српска задужбина.[204]

1931 год. очишћен је доњи појас фресака у унутрашњости цркве. На велико изненађење показало се, да портрета Мрњавчевића нема, него, да је у доњој зони насликана дуга поворка особа у лајичким, племићким, оделима, без сигнатура, са нимбовима. Ову загонетну галерију описао је и коментирао Л. Мирковић.[205] Аутор је већ пре за мали, раније откривени, део фресака утврдио да претстављају Христа и старозаветне цареве. Л. Мирковић и сада остаје при томе, али мисли, да дванаест лица на јужном зиду претстављају можда неке портрете. М. Кашанин с правом примећује, да се код нас властела не слика с нимбом;[206] тешко је веровати и да су свих дванаест ликова сами Мрњавчевићи.

Није могуће да су и Срећковић и Јастребов измислили и слике и оне натписе. Уосталом, Баласчев је чак издао неку репродукцију (цртеж ?) Марковог портрета из овог манастира.[207] Остају још разне могућности. Можда су портрети стајали на оном месту северног зида где је и основа за фреске огуљена, а можда се налазе на спољашњем, окреченом, западном зиду отвореног нартекса (као у Св. Арханђелу Прилепском); ово ми се чини највероватније.

2) Портрети у Св. Арханђелу у Прилепу.

Јако су оштећени ликови Вукашина и Марка у манастиру Св. Арханђела Михаила у Прилепу. Портрети се налазе на спољашњем зиду код улазних врата. С десне стране насликан је Вукашин а с леве Марко (упор. т. XXII, сл. 31). Слика Св. Арханђела изнад врата новији је рад. Зид око портрета сасвим је окречен; једино што се над главама владара распознају трагови сегмента са зракама. Над Марком се види и рука, која му полаже на главу венац. Изнад Вукашина остала је само трака од сегмента; на његову круну није света особа положила своју руку. По положају руке изнад Марка могло би се узети да је изнад владара било насликано попрсје Христа или Богородице, а можда и арханђела Михаила; остаје и та могућност, да је над портретима био насликан само сегмент с руком (као на пр. у Добруну и у Руденици; упор. стр. 65, 68).

Позадина владарских слика обојена је црвено. Мени је то једини познати пример у нашем зидном живопису XIV в. Ипак се да лако разјаснити одакле потиче ова необична појава. У Ђурђевим Ступовима, Жичи и у Бачкову (у Бугарској) има фресака које имитирају светитељске иконе. У фресци су сликане иконе с оквиром, чак и са кариком и кваком, као да су обешене на зид.[208]

[202] Вас. Марковић, Православно монаштво, 119—120.
[203] Л. Мирковић и Ж. Татић, Марков манастир, Нови Сад, 1925.
[204] о. с., 34 и д.
[205] У Гласнику Скопског научн. др., књ. XII (1932). 181—191.
[206] Српски Књижевни Гласник, 16. јан. 1934, 157.
[207] Баласчевъ, Словенски надписи отъ югозападна България, Минало, год. III (1912), кн. 7, стр. 203.
[208] Н. Л. Окуневъ, Столпы святого Георгія, Seminarium Kondakovianum I (1927) 243—244, табла XXIII.

Ове иконе-фреске имају обично зелену или црвену позадину као и портативне иконе онога доба.[209] Црвена основа прилепских портрета јасно показује, да су фреске Вукашина и Марка пресликане с неких портрета који су били израђени на дрвету као иконе.

Натписи поред портрета јако су оштећени. Изнад Вукашинова деснога рамена распознаје се: вь х҃а б҃а, наставак, изнад левог рамена, закречен је. Код Марка се једва назиру трагови неких слова. 1853 год. натписи су се могли лепо читати: вь х҃а б҃а благовѣрныи краль влькашинь; и ///вѣр/// краль маркѡ.[210]

Вукашин, мршав, сед старац има јако оштећено лице; очи су му сасвим ископане. Леви део тела премазан је кречом. Вукашин носи куполасту круну са двоструким препендулијама, сакос му је тамно црвен, са зеленим преливима (сенама борâ ?), украшен је разним орнаментима — бисерним венчи- *сл. 54*
ћима и шарама које потсећају на стилизовани крин. Рукави су широки и прилично кратки, тако да се виде запонци доњег хитона. Лор му је укрштен на нарочити начин — провучен је само испод леве руке. У десној руци држи Вукашин крст са две пречаге а у левој руци — преко које је пребачен крај лороса — држи свитак с натписом; на натпису се распознају слова; ипак се не може ништа прочитати.

Краљ Марко је приказан као млад, крупан човек, има кратку густу браду, бујну кестењасту косу, јаке обрве. Он, као и отац, држи у десној руци крст а у левој развијен лист (неисписан ?). Маркова круна је висока, горе отворена, изгледа осмострана; има двоструке препендулије. Овакве отворене круне носе скоро сви српски владари после 1371. Лорос Марков је жут и зелен, с бисерима, везан је слично као и Вукашинов, само што се код њега уз десни бок види стражњи део лора (постава је окренута гледаоцу). Марко носи сакос *сл. 54*
беле боје. То је знак жалости. Према Кодину цар носи бело ако му умре отац, мати, жена или наследник.[211] Вукашин је, међутим, у пурпуру; дакле, за њега не вреде дворска правила. Према томе излази, да се Маркова *„λευκὰ φορέματα“* односе свакако на оца. Тако су вероватно портрети у Св. Арханђелу израђени ускоро после несрећног 26 септембра 1371 год.

Стилске особине ових портрета нарочито су занимљиве. Како је Вукашинов лик јако оштећен, највише ћу се задржати на Марковом портрету. У први мах упада у очи, да се ови ликови Мрњавчевића много разликују од владарских сликâ из последњих година царства. Позадина много личи на црвену основу помпејанских фресака. Колорит и моделисање лица и руку сасвим су необични. Основни тон Марковог инкарната је жив окер, који се на светлијим местима прелива у златно-жуто, а у сени прелази у зелено;[212] најсветлије површине наглашене су малим белим, оштрим, линијама. Ова техника потсећа много на импресионизам старијих српских фресака (свете садржине), само што је потез на прилепским портретима много ситнији, скоро калиграфски.

Осим ове импресионистичке тенденције прилепске фреске показују још неке нарочите особине. На старијим портретима стално се понавља стереотипна бела рука, с танким прстима, без чланака. Така је и рука старог Вукашина. Међутим облик Маркових руку сасвим је друкчији. То су чврсте песнице, загасите боје. Боре Марковог белог сакоса падају у паралелним линијама, које се на прегибима ломе у оштром куту. Једина, откривена, стара фреска у

[209] Црвена позадина види се и на неким сликама далматинских примитиваца из XV в. О овом упор.: Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji, XV i XVI vijek, izd. Matice Hrvatske, Zagreb, 1933, 153, 156—157.
[210] Упор. Гласник Др. срп. слов., VI (1854), 188.
[211] Codini de off. c. XXI, ed. Bonn. 106.
[212] На правим, савременим, портретима је сенчење зеленом бојом веома ретко. Мени је позната само једна паралела. У Новој Павлици су портрети браће Мусића рађени сличним стилом. Упор.: Ђ. Мано-Зиси, Нова Павлица на Ибру, Старинар, III. сер., књ. 8—9 (1933—1934), 196—197.

унутрашњости Св. Арханђела, попрсје Св. Романа у десној олтарској нишu. показује исте драперије.

У неким нашим црквама из последњих деценија XIV в. има фресака које — по стилу — јако личе на прилепске портрете. Живопис у цркви Св. Андреје на Трески (код Скопља) показује многе заједничке особине са стилом Маркове и Вукашинове слике.[213] Иста је изразита пластичност фигура, исти је начин моделисања са шрафирањем. Загасите, чврсто моделисане, руке св. архијереја у «Андреашу» јако личе на Маркове. Боре на оделу скоро су идентичне. Занимљиво је, да се чак и необични облик светитељских свитака из «Андреаша» понавља у Св. Арханђелу; и Вукашинов свитак има чудну, таласасту, силуету.

Храм Св. Андрије подигао је Марков млађи брат Андрија 1389 год. У протисису и у ђаконику ове цркве потписали су се њени зографи — митрополит Јован и монах Григорије.[214] Име митрополита Јована познато је из Преображенског манастира Зрзе (код Прилепа),[215] где се у натпису спомиње: митрωполитъ кγръ їωанъ зωграфъ, заједно с његовим братом јеромонахом Макаријем, који се исто тако назива зωграфъ. В. Р. Петковић је, говорећи о фрескама «Андреаша», с правом нагласио, да је крајем XIV в. постојала у земљама Мрњавчевића нарочита монашка сликарска школа. Тој школи припадао је и сликар прилепских портрета.

II ПОРТРЕТИ КНЕЗА ЛАЗАРА И ЊЕГОВА СИНА СТЕФАНА.

После битке на Марици постаје главни наследник Немањића кнез Лазар, господар Поморавља. Центар политичког и културног живота Срба̂ преноси се у крајеве северно од Шар планине, у долину Мораве. Нова династија Лазаревића, угледајући се на побожност старих краљева и царева, много се брине око подизања задужбина. У исто време док је Србија последњим снагама бранила своју државну самосталност, формирала се у земљи Лазаревића нова, ресавска, уметничка школа, која је преживела српску државу и која се — поред свег политичког хаоса у југоисточној Европи XV в. — раширила далеко на север, у Румунију и Русију.

Кнез Лазар је, поред Стефана Дечанског, најпопуларнији српски владар Средњега Века.[216] Због побожног живота и поклона манастирима, а нарочито због његове смрти на Косову, он је у народној песми и у црквеној традицији остао као идеални лик владара хероја и светитеља.

Има много портрета кнеза Лазара, само што су ти ликови већином или рестаурисани или несавремени. И овде се опажа иста појава као и код слика Немањиних и Стефана Дечанског — популарност владара светитеља много шкоди традицији његовог лика; о портрету се много брине; он се стално освежава, премазује и на крају крајева изгуби све особине портрета. Овде ће бити говор само о савременим Кнежевим сликама.

1) Портрети у Раваници.

1381 год. подигао је кнез Лазар Раваницу (цркву Св. Спаса), своју главну задужбину, коју је себи одредио за гробницу. Ту је кнез Лазар и пренет, 1391 год., из Вазнесенског храма у Приштини.[217]

[213] В. Р. Петковић, Једна српска сликарска школа XIV в. Гласник Скопског научн. др. III (1928) 51—66.

[214] В. Р. Петковић, Старине, 27.

[215] Записи и натписи, I, 200.

[216] Њих двојица се касније заједнички сликају. На пр. у цркви Благовештења под Кабларом (В. Р. Петковић, Срп. споменици 16—18 века, Старинар Н. С. год. VI [1911] 165—203, 168).

[217] В. Р. Петковић, Манастир Раваница, Беогр. 1922. Копија ктиторске слике (од П. Вучетића) ни најмање не личи на оригиналну фреску. Упор. о. с. 44, сл. 19.

Ктиторска слика кнеза Лазара с породицом налази се одмах лево од улаза; на северном делу западног зида (упор. т. XXII, сл. 32).[218] У задужбинама моравске школе владарски портрети се редовно налазе на овом месту.[219]

Портрети кнеза Лазара, кнегиње Милице и деце им Стефана и Вука личе на дечачку ктиторску слику. Фреска је толико избледела, да није могуће дати тачан опис. Кнез Лазар стоји одмах до врата. Ни облик круне ни црте лица не могу се јасно разабрати. Огрлица, лор и доњи руб кнежева дивитисијона сасвим су избледели; распознаје се једино текстилни орнаменат — бели (некада златни ?) двоглави орлови уписани у круг.[220] У десној руци (која је неприродно приљубљена уз тело због тесног простора) кнез држи дуго жезло (крст ?), левом руком придржава велики модел Раванице. Од кнегиње Милице, која десном руком држи модел, прилично се лепо распознаје дугуљасто лице, тимпанион, обоци и жезло. Испод модела, између родитеља, стоје принчеви Стефан и Вук; ово чудновато смештање деце испод модела врло је често на румунским фрескама. Оба принца имају прстенасте венчиће на главама. Од свих ових ликова најбоље је очувано лице малога Стефана; његова физиономија не одаје црте правога портрета. Изнад целе породице једва се назире сегменат с Христом (или Богородицом ?). сл. 55

2) Портрети у Добруну.

На овом месту спомињем и владарску фреску из манастира Добруна.[221] Њу су до сада различито тумачили. Мени се чини, да она претставља кнеза Лазара са женом Милицом и сином Стефаном. сл. VI

Нартекс добрунске цркве (посвећене Благовештењу) подигао је год. 1383 жупан Петар, син жупана Прибила, главнога ктитора храма. У том нартексу налазе се, на јужном зиду, слике племића-ктитора, а на северном зиду слика једне владарске породице; распоред је исти као у Псачи.

Чудновата је композиција владарских портрета. У средини стоји мали принц, десно од њега владарица, лево владар; над њима је сегмент из кога се помаља рука, која благосиља владарицу. Владаричин лик је јако оштећен. Лице јој је загасите боје, овално, уста су мала, очи мале, гледа према детету и мужу. На глави јој је висока круна са равним горњим рубом. Гранаца јој је скерлетна, рукави су опточени широком белом траком; леву руку држи на прсима а у десној као да има скиптар. Дете може имати око 13—14 година. Бледо узано лице скоро је сасвим уништено; распознају се мала уста, врх носа и лево око. Врат је дуг и танак. Кестењаста коса пада по раменима. На глави се види прстенаст дијадем. Од одела једино што се мало види огрлица; остало је све пропало. Владарево лице је нарочито тамне боје. Црте ни најмање не потсећају на физиономије Немањића. Очи су му тамне, нос меснат, уста пуна. Мрка брада, раздељена у два шиљка, допире до испод врата. Одело и инсигније су као и на портретима Немањића. Сигнатура, десно од главе, јако је оштећена. Распознаје се једино:

Х̄а Б̄а благовѣрни
стѣфан ///

Фреска је толико избледела и оштећена, да се о њеном стилу не може ништа сигурно рећи. Ипак, општи утисак портрета (нарочито малог принца) сасвим се слаже с очуваним натписом, који их датира у год. 1383.

М. Кашанин је, публикујући ове портрете, изнео две претпоставке. Он мисли, да слика претставља или породицу кнеза Лазара или породицу Твртков. Чини ми се, да је комбинација са Твртком сувишна. Твртко је био римо-

[218] П. Поповић, Западни зид цркве Раванице. Прилози V (1925) 234—239.

[219] Раније у српским црквама једино у Богородици Левишкој у Призрену. И у описима византинских цркава спомиње се, да владарске слике стоје «лево од улаза у цркву». Упор.: J. P. Richter, Quellen der byz. Kunstgeschichte, Wien, 1897, 235.

[220] Таке византинске тканине биле су крајем XIV в. познате и у централној Европи. Упор.: O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, II, 2.

[221] М. Кашанин, Манастир Добрун, Старинар, III. сер., књ. 4 (1926—27), 67—80.

католик. Фрагменат натписа може се, истина, односити на оба владара, но важни разлози говоре, да су то заиста портрети Милице, Стефана и Лазара: 1) Владарица стоји с десне стране; 2) Божија рука, која благосиља, сасвим је окренута према њој. На византинским и српским портретима овога типа царица (краљица) увек стоји с леве стране.[222] Овако изузетно место у композицији могла је — међу свима женама српских династа онога времена — заузимати једино кнегиња Милица. Њено високо порекло од Немањића истицало се и у родословима. Она, као потомак Вуканове лозе, принцеза „оть самыи кръвє царьскиие“[223] могла је најпре добити ту високу почаст, да на портрету стоји на угледнијем месту него њен муж Лазар.

з) Портрети у Љубостињи.

Манастир Љубостињу подигла је кнегиња Милица после Косовске битке. Црква, посвећена Успенију Богородице, сазидана је на самом почетку XV в., пре 1402.[224] У припрати је сахрањена ктиторка. Гроб јој стоји поред северног зида.

На западном зиду припрате смештена су четири портрета, на северном делу: Милица и Лазар (упор. т. XXIII, сл. 34), на јужном: Стефан Високи и Вук (упор. т. XXIII, сл. 33). У наосу, на јужном зиду, западно од певничке апсиде, стајао је још један портрет Миличин, који је сада потпуно уништен.[225]

Галерија портрета на западном зиду припрате доста је добро очувана, једино што је боја донекле избледела и што је доњи део тела, од колена на ниже, пропао од свећа̂, које се пред овим сликама припаљују. Сви су ликови у натприродној величини.

Одмах десно од врата стоји опширан натпис, уз кнеза Лазара:

вьха бгаблго
вѣрныниирѣвы
сокниибгодрь
жавныистефань
нєзьлазарь вь
сѣмьсрьблємьи
подоунавскымьс
транамьгосподи
и

Слова су велика, бела; на плавој позадини — између редова — познају се угребене линије.

сл. VIII Кнез Лазар је приказан у млађим годинама. Високог је стаса, танких руку и јако мршав. Лице кнежево је дугуљасто и бледо. Уоквирено је бујном кестењастом косом и густом брадом која се завршава на два шиљка. У начину сликања косе сасвим јасно избија западњачки утицај. Коса је претстављена као сноп металних спирала̂. Очи су му мале, уста мала, нос танак и дуг, бркови су на ниже спуштени а обрве су густе.

Круна кнежева има чудноват облик, није симетрична. Кнез има на себи пурпурни дивитисијон, на ком су изаткани бели орнаменти у облику лозе. Огрлица, наруквице, лорос и «tabulae» — у облику крста — жути су. Преко дивитисијона кнез носи плашт, који се под грлом закопчава великом четвртастом копчом. Плашт је ружичаст с црвеним гранама, изнутра зелен (као и постава лора); порубљен је жутом траком. У десној руци држи кнез крст а у левој акакију.

[222] Царица Јелена у Матејчи стоји Урошу с десне стране као царица мати уз недораслог сина.
[223] Љ. Стојановић, Срп. родосл. и летоп. 133, стр. 86.
[224] Miklosich, Mon. serb., 262—264.
[225] Упор.: Гласник срп. уч. др. XXI (1867) 43, 44.

Кнегиња Милица има младо, овално лице. Чело јој је уско, нос танак, претерано дуг, брада мала. Боју очију нисам могао разабрати. Коса кнегињина скривена је белим удовичким велом. Круна јој је висока, на горњем рубу назупчана. Одело кнегињино сасвим је истога кроја као и Лазарево. Тканина дивитисијона је ружичаста, а текстилни орнаменат тамно црвен. Преко рамена пребачен је и Милици плашт, зелене боје. У десној руци држи кнегиња скиптар, леву је наслонила на прса. Изнад левог кнегињиног рамена исписан је натпис: сл. 57

вь ха бга благо
вѣрна нблгочь
стиванпрѣвы
сокаа госпож(а)
кнєгынꙗ ми
лица

Горе, у средини између кнеза и кнегиње, насликан је сегменат с Христовим попрсјем.

Десно од врата, на јужном делу западног зида припрате, насликани су деспот Стефан и брат му Вук. На овом делу фресака добро се види, да је позадина плава и зелена. Зелени део је нарочито широк; допире портретисаним до појаса. сл. 56

Лице Стефана Лазаревића скоро је потпуно уништено, виде се само лепе велике сасвим плаве очи и плава куштрава коса. Круна деспотова слична је Лазаревој, само је симетрична; у његовом животу назива се „вѣнць сановьнии“.[226] Дивитисијон је истог кроја као и кнежев. Израђен је од црвене материје, која има богат текстилни орнаменат у злату — кругове с уписаним двоглавим орловима. У десној руци деспот држи крст, у левој акакију. Изнад Стефана лебде два анђела (сигнирани су грчки), који му десном руком полажу деспотски венац на главу; анђео изнад десног Стефановог рамена пружа му мач у црвеним, златом окованим корицама.[227]

Уз деспотову десну руку стоји запис:

вь ха бга благовѣрны
и прѣвысокиибгод (р)
жавныистефаньдєс (по)
ть всѣмьсрблємь (и)
подѹнавскымьстр (а)
намь господинь

По титули се види да су ове фреске рађене после 1402.

Лево од деспота насликан је висок, јак, човек. Лице му је оштећено, једва се распознаје да је имао малу, тамнокестењасту браду, која је на среди раздељена. Принц има на себи типичну ношњу српских великаша XV в. Доња хаљина има компликован текстилни орнаменат. Основа је плава, испресецана је отворено плавим ромбовима у којима се наизменично ређају жути и црвени цветови. Доњи руб хаљине украшен је широком траком. Хламида је од црвене материје са жутим гранама; доњи део украшен је богатом огрлицом. Лево од главе угребено је неколико редова̂ паралелних линија̂. Спремљено је било место за натпис, који касније није био написан. По овом детаљу може се претпоставити да слика претставља Вука Лазаревића. Једино портрет немилога брата могао је остати без натписа. Ове слике морале су, према томе, бити рађене око год. 1405, кад је кнегиња Милица умрла и кад је избила свађа међу бра-

[226] Константин Филозоф, Живот Стефана Лазаревића. Гласник срп. уч. др. XLII (1875) 278.
[227] Оваки анђели на појединачним владарским портретима (не на ловама) познати су у Србији већ у XIV в. На Душановим новцима често се на av. налази слика цара коме анђели доносе инсигније. О корицама превученим црвеном свилом упор.: М. А. Андреева, Очерки по культурѣ византійскаго двора въ XIII вѣкѣ, v Praze 1927, стр. 63.

ћом. Фреске су можда започете још за Миличина живота а натписи додавани касније, кад су већ почеле несугласице између Стефана и Вука.

Техника и стил љубостињских портрета нарочито су занимљиви. Основна боја лица је светло-ружичаста са једва приметним преливом у жуто. Нос, очи, уста и боре на челу исцртани су тамно-кестењастом бојом. Осветљена места испревлачена су танким и дугим паралелним линијама. Кестењаста коса прекривена је црним коврчастим цртама; плава коса (деспота Стефана) кестењастим. Боје, набачене на основни тон лица, нису међусобно повезане, оне леже као шарена мрежа на монохромној површини. Дисхармонија између тонова инкарната и косе — нарочито на Лазаревом лику — показује, да љубостињски портретиста није имао много смисла за колорит слике. Потези од моделисања изметнули су се на овим фрескама у декоративне орнаменте. Симетрично распоређене полукружне линије на Лазаревом челу скоро су неразумљиве; оне свакако описују боре и уједно истичу избочени облик лубање.[228]

Судећи према стилу, може се за ове љубостињске фреске са сигурношћу тврдити, да су врло далеко од реалистичког портрета. Ипак ови ликови имају бар неку везу с портретима — они тачно приказују владарско одело а сигурно и неке главне физичке особине портретисаних; можда тачно репродукују боју косе, очију, облик браде; но то је све, јер су црте потпуно типизоване. Међу свима српским владарским портретима љубостињске фреске пате највише од оскудице физиономије.

Владарски ликови ресавске школе сви су од реда јако идеализовани. Међу њима има доста фресака које су добре слике — но слаби портрети. У Љубостињи се, међутим, идеализовање лица изметнуло до потпуне безличности; највише због тога што су портрети рад мало талентованих сликара. Можда је постојао и неки општи узрок због кога су ове слике толико слабе према осталима. У Поморављу су тек нови политички догађаји у последњим деценијима XIV в. изазвали живљу уметничку продукцију. Раније — у царско доба — имало је сликарство у Северној Србији типичне знакове провинцијске уметности. Свакако је и на фрескама у првим задужбинама Лазаревића остало доста од старе провинцијске учмалости. Ту ваља тражити и главни извор слабог квалитета љубостињских портрета.

4) Портрети у Руденици.

Хронолошки распоред портрета деспота Стефана Лазаревића јако је несигуран. Подаци о подизању његових задужбина сасвим су неодређени; једино што се за Манасију зна кад је грађена и живописана. На овим портретима не може се никада просудити старост деспотова, па се ни тај примитивни и субјективни начин датирања не да спровести.

На првом месту спомињем портрете из Руденице,[229] задужбине племића Вукашина и жене му Вукосаве.

сл. 58 На западном зиду наоса, до врата која воде у припрату, насликани су деспот Стефан и његов брат Вук (упор. т. XXIV, сл. 35). Деспот Стефан, млад, крупан, плав човек, држи с обадве руке модел Руденице; изнад њега види се сегменат с Христовом руком која благосиља.[230] Горњи плашт деспотов је црвен (с утканим жутим и црним крстићима), око врата и на рубовима украшен је
сл. 59 бисерима; његова доња хаљина је зелена. Круна деспотова је куполаста; изгледа, да је без крста и без препендулија. Сигнатура је сасвим пропала.

[228] Као параделе упор.: N. L. Okunev, Lesnovo, L'art byz. chez les Slaves I (1930) pl. XL; осим тога често на византинским старијим емаљима. Упор.: Виз. Емали, Собр. А. В. Звенигородскаго, 1889 (1892) т. 8.

[229] Л. Мирковић, Руденица, Прилози XI 1931, 83—112.

[230] Сегменат из кога се помаља Божја рука слика се над владарским портретима од најстаријих времена. Чудновато је, да се на српским владарским сликама овај детаљ јавља доста касно, и то прво на печатима. Упор.: (Д. Авраамовићъ). Описаніе древностій србски у светой гори. Беогр. 1847, табла VII, No. 8.

Много боље је очуван портрет Вука Лазаревића. Натпис изнад његова лева рамена јасно се чита:

влькь
вьхаб
огабл
говѣрн
гньбр
атьсте
фанаде
спота

Није ми разумљиво зашто Л. Мирковић назива Вука кнезом и датира цркву у доба Вукова кнежевства (1409—11 јула 1410), кад се он у натпису не спомиње као кнез.

Вук има, као и брат му, широко овално лице «жуто-златне боје која прелази у црвенкасто мрку», коса је тамно-смеђа, на среди раздељена; пада на рамена. Бркови и мала брада исте су боје. Потези лица исцртани су чврстим, изразитим линијама. Моделација је шрафирањем веома спретно изведена; беле цртице сасвим се правилно повијају за облинама лица.

Вук је обучен слично као и брат. Плашт му је светло-зелене боје; око врата и на рубовима је црвен. Доња хаљина му је црвене боје. Кроз разрез плашта види се широк бисерни појас.

Ове портрете, као и целокупни живопис Руденице, радио је сликар Теодор.[231] Руденички портрети претстављају нову варијанту ктиторске композиције. У југозападном делу наоса поређани су — на западном зиду — деспот Стефан, који држи модел, и његов брат Вук. На јужном зиду — до њих — стоје прави ктитори, Вукан и Вукосава. Распоред фигура — с формалне стране — сасвим је стереотипан, но због своје садржине композиција приказује занимљиву новину. Племићи-ктитори не подносе сами модел Христу, већ деспот, који се на слици појављује као неки посредник између Бога и својих поданика. То је сасвим у складу с законским споменицима онога доба. У листинама XIV и XV в. владар често пута потврђује даровнице племића-ктитора. Ктиторски поклони чине се тек с дозволом врховне земаљске власти. Руденички портрети показују, да је ова пракса утицала и на садржину донаторских слика.

5) Портрет у Копорину.

Свакако међу старије портрете деспота Стефана спада и његов лик у манастиру Копорину.[232] Фреска деспота стоји на западном зиду храма, јужно од врата. Лице Стефаново је уништено. Његово одело доста потсећа на портрете Мрњавчевића, нарочито отворена круна и укрштени лор с бисерним орнаментом у облику осмице. Натпис је потпуно очуван:

вь хабл благовѣрни
деспоть стефань

6) Портрети у Каленићу.

Опет као посредник између ктитора и Христа, појављује се деспот Стефан у Каленићу, задужбини протодохијара Богдана. Манастир Каленић подигнут је почетком XV в.; тачније године није могуће утврдити.

На северном зиду припрате налазе се портрети деспота Стефана, остаци ликова протодохијара Богдана и његове жене, те јако оштећени лик Богданова брата Петра (упор. т. XXIV, сл. 36). Све фигуре су у натприродној величини. Позадина је подељена на два појаса; горњи, шири, је плав а доњи зелен.[233] *сл. 60*

Деспот Стефан насликан је први на источном крају зида. Окренут је гледаоцу. Изнад левог рамена виде се остаци натписа: *сл. 61*

благочстик
деспотос

Ружичасто лице деспотово нешто је дуже него у Руденици. Коса је риђа, кратка, брада му је ретка, бркови се једва распознају. Деспотова круна је

[231] Л. Мирковић, о. с., 87.

[232] Ђ. Мано-Зиси, Манастир Копорин. Старинар III. сер., књ. 8—9 (1933—34), стр. 210 до 218, сл. 4.

[233] Репродукција у боји у: Ст. Нагоричино, Псача, Каленић, изд. Срп. кр. акад., таб. XIII, 1, 2.

отворена. Плашт је права «коласта аздија»[234] (и старофранцуски се ова хаљина слично звала: paile roé, према латинском: palium rotatum). Материја је карминове боје; украшена је великим жутим круговима. Дивитисијон — сакос — је тамно црвен, скоро виолетан. Орнаменат је жут — две таласасте линије укрштају се тако да сачињавају ланац шиљастих елипси. Лорос и доњи руб дивитисијона жути су. Деспот стоји на црвеном јастуку.[235] Лева му је рука на појасу, десна је савим уништена.

Каленићка ктиторска слика тешко је оштећена провањивањем нових прозора.[236] Празнина између деспота и Богдана наговештава, да је на месту данашњег десног прозора био модел задужбине.

7) Портрет у Манасији.

Задужбина Стефана Лазаревића, манастир на Ресави, подигнута је у доба између 1406—1418.[237] Биограф деспота Стефана, Константин Филозоф, опширно прича о зидању овога манастира и о бризи Стефановој да цркву, посвећену Св. Тројици, што лепше и што богатије, опреми.[238] Између осталога Константин вели, да је деспот сакупио најбоље мајсторе из најудаљенијих крајева — чак са острва: „Посылааше бо се даже вь островы и по вьсюдоу“;[239] то се свакако односи на егејска острва, која се у биографији раније помињу, и на којима је деспот био 1402.

Овај податак о «острвским мајсторима» од велике је вредности за историју српског сликарства. То је најсигурнији писмени доказ да је наш живопис XV в. заиста имао везе са такозваном критском школом. Неколико критских портрета из XV в. — које сам видео — заиста показују велику сличност стила са српским владарским сликама ресавске школе, а нарочито са портретима деспота Стефана у Каленићу и Манасији.[240]

сл. 62 Ктиторска слика деспота Стефана стоји на западном зиду храма, између великих, царских, двери и малих, северних, врата. Натпис је јако оштећен:

[х]а ба . . . . вѣрнї
деспо́т стефа́нь
гдиь вьсеx срьбскых
з . .
н . . .
к . . .
мѣ(с)та . . .

Портрет је у натприродној величини (2·45 m). Деспот је окренут фронтално, у десној руци држи крст а у левој модел Манасије (без припрате); десни угао модела наслоњен је на мраморну плочу, на којој седе Св. Тројица. Испод модела насликан је развијен свитак, на ком је исписана молба ктиторова Христу, или још пре Св. Тројици. Изнад Стефана насликан је, у сегменту, Христос који му полаже на главу венац (левом руком држи круну, десном га благосиља). Испод Христа, с десна и с лева, слеђу анђели; први му пружа копље (?), други мач. Ни један српски владар није на портрету толико истакао свето порекло своје власти као Стефан Високи у Манасији.

Деспот друкчије изгледа него на ранијим фрескама. Лице му је дугуљасто, дуже него у Каленићу и Руденици. Коса је црвенкасто жута. Црте лица су

[234] Хаздија је грчка реч: χάσδιον (Du Cange, Gloss. gr., col. 1739—40).

[235] На јастуку је каснији запис по коме се види ко је био главни ктитор; упор. Записи и натписи VI, 9900.

[236] Упор.: П. Ј. Поповић, Из српских старина, Прилози X (1930), 230—232.

[237] С. Станојевић, Л. Мирковић, Ђ. Бошковић, Манастир Манасија. Београд, 1928, 2.

[238] Живот Стефана Лазаревића од Константина Филозофа, Гласник срп. уч. др. XLII, гл. 52, стр. 288—290.

[239] о. с. 289.

[240] Gius. Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta, ed. R. Istituto Veneto di scienze lettere ed Arti, I—IV, 1902—1932. Од неких 60 репродукција портрета-фресака из критских византинских цркви видео сам само оне које су у проспекту ове драгоцене књиге (портрети из Хумје).

правилне, танке, свакако јако идеализоване. Боја лика је румена; на светлим местима прелази у жуту; сене су плавичасте.

Деспотова круна личи на круну краља Марка у прилепском Св. Арханђелу. сл. 63
Одело је због орнамената јако занимљиво. Горњи плашт (мантија) је црвене боје, опет од «коласте аздије» као у Каленићу, само што су у кругове уписани орлови.[241] Огрлица плашта има као орнаменте «парагауде», најтипичнију декорацију античких туника, која се препела на византински царски орнат[242] и која се, као што показује овај портрет, очувала у Србији до XV в. Постава плашта је плава, с црвеним шарама. Сакос је тамноцрвене боје; орнаменти су као и на лицу плашта. Лор је узан, златан, с плавим драгим камењем; постава му је зелена. Четвртасте «tabulae» са стране — у висини колена — златне су. Украси на горњем делу рукава не обухватају целу мишицу, већ су само као златне плочице пришивени на спољашњој страни.

Деспот стоји на црвеном јастуку, који је на среди и крајевима украшен златом; на црвеним пољима извезени су грифони. Срби су то сликање грифона свакако примили са Запада, где се тада редовно под ногама портретисаних владара и племића претстављао лав или каква друга фантастична животиња. Ова иконографска тема настала је према познатом месту из псалма: «На лава и на аспиду наступаћеш и газићеш лавића и змаја — Super aspidem et basiliscum ambulabis, conculcabis leonem et draconem» (Псалам 91, стих 13). Иначе овај детаљ, који се на портретима Средњег Века безброј пута понавља, веома је стар; он се налазио већ и на старохришћанским сликама Христа и на царским портретима Константиновог доба.[243]

Осим овог очуваног портрета морало је у манасијској цркви бити још деспотових фресака. Сигурно је над гробом (као и у Љубостињи) била надгробна слика.[244] Врло је чудновато, да се ни у Манасији не налази портрет жене Стефана Високог; деспот се женио септембра 1405, а манасијски живопис рађен је после тога датума.[245]

III ПОРТРЕТ ДЕСПОТА ЂУРЂА БРАНКОВИЋА И ЊЕГОВЕ ПОРОДИЦЕ НА ЕСФИГМЕНСКОЈ ПОВЕЉИ.

Ђурађ Бранковић, наследник деспота Стефана, није оставио иза себе ни једну задужбину. По изворима се види, да Ђурађ није заборављао на цркву. Сигурно је он и сазидао који храм, само што је све то у годинама страхоте, после деспотове смрти, попаљено и порушено.[246] По листинама светогорским манастирима зна се, да им је деспот Ђурађ слао велике новчане прилоге. На једној од тих повеља сачувана је слика деспота Ђурђа с његовом многобројном породицом. У Есфигмену чува се деспотова повеља од 11. септембра 1429 год. У заглављу листине налази се велика минијатура — слика деспотове породице.[247] Повеља је дуга 115 cm, широка 28 cm; горњи (већи) део, 82 cm, заузима минијатура.

У Византији нису били необични портрети владара на листинама. У XIII и XIV в. издавала је дворска канцеларија у Цариграду листине које су на почетку имале царски портрет. На златној позадини био је насликан цар пред

[241] Стојан Новаковић, Хералдички обичаји у Срба у примени и књижевности. Чупићева Годишњица, књ. VI, 1—140, табла I.

[242] Н. М. Бѣляевъ, Украшения поздне-античной и ранне-византійской одежды. Recueil de N. P. Kondakov, Prague, 1926, 201—228.

[243] E. Weigand, Zum Denkmälerkreis des Christogrammnimbus, Byzant. Zeitschrift, XXXII. Bd., 1, 63—81; нарочито слике на табли IV.

[244] Гроб је стајао: „о десьнынхъ вь храмѣ находеште“, Гласник, XLII, 320.

[245] Љ. Стојановић, Старе српске повеље и писма, књ. I, део први, Београд-Ср. Карловци, 1929, 208 (стр. 198).

[246] Смедеревски манастир Благовештења свакако је подигао деспот Ђурађ (Гласник српског уч. др. LI, 94). Он је сасвим порушен и не може се идентификовати с црквицом Успенија Богородичиног на смедеревском гробљу.

[247] П. Поповић и С. Смирнов, Минијатура породице деспота Ђурђа на повељи светогорском манастиру Есфигмену из г. 1429. Гласник Скоп. науч. др. XI (1931) 97—110.

Христом.[248] А. Хајзенберг (Heisenberg) истиче, да је ова слика утицала и на формулисање листина; она надокнађује инвокацију хрисовуље.[249] Тако је и у нашем случају. Текст есфигменске повеље почиње без инвокације. С. Станојевић спомиње «да у врло многим црквеним повељама из Рашке нема Симболичне Инвокације. Међутим треба напоменути, да многе од тих повеља нису очуване у оригиналу»;[250] можда су оригинали баш тих повеља имали место инвокације владарску слику?

сл. 64 Есфигменски портрети размештени су у два реда. У горњем стоје најстарији син деспотов Гргур, у средини деспот Ђурађ, десно до њега деспотица Јерина и кћи Мара. У доњем реду насликана су остала деца деспотова (с лева на десно): Стефан, Кантакузина и Лазар. Старе сигнатуре јако су пропале; биле су писане црвеном бојом. Остало је једино: гнь
гръгѹрь изнад Гргура; над деспотом једва се распознаје неколико слова: аго (благочьстиви?). лево од главе гі (поред круне) и ниже дс
т. Десно уз главу Јерине тешко се чита: благо
чстка
ггы
деспо
ти
р
Од Марине сигнатуре остало је име сасвим јасно: мара. Уз старе натписе додао је неко касније црним, малим, словима: гюргь деспоть, ирні (sic!) — за Ирину — и: мара. На доњем делу минијатуре стари натписи су прилично јасни: стефань. ггы катакѹзина. гснь лазарь.

Горња минијатура је виша од доње. Основа јој је златна. У врху, на средини, стоји сегмент са Христом-Емануилом. Лево и десно, у позадини, је фантастична архитектура — торњеви на стубовима, с куполастим завршецима. Пред том архитектуром стоје, на заједничком дугачком јастуку, Гргур, Ђурађ, Ирина и Мара. Гргур има на глави велику капу сличну турбану, као Метохит у Кахрије-џамији; грчки се ова капа можда звала: *φακεώλιον (φακεωλίς)* или *πῶλος*.[251] Плашт Гргуров тешко је идентификовати. Кад је — још за Милутинове владавине — изашла хламида из моде, почели су се јављати најразличитији плаштеви — мантије са многобројним разрезима, украсним тракама, декоративним рукавима и т. д.; тој ношњи је веома тешко разабрати имена. Пелерина, слична Гргуровој, види се на племићким портретима у Руденици. Мени се чини, да је тај широки плашт «sclavina», која се много спомињала у дубровачким изворима.[252] Млади Гргур држи на руци сокола. Мач Гргуров је (свакако погрешно) нацртан с десне стране.

Лик младог принца доста је добро очуван. Он је голобрад момак, црних очију; има велике, лепо извијене обрве; коса му је смеђа, кратко потсечена.

Ђурђево лице јако је оштећено, види се само да је смеђ, крупан човек. Деспот је обучен у црвени сакос с кратким, широким рукавима; испод сакоса носи плаву тунику. Златни лорос је чудновато везан: с леве стране види се да је постављен плавом тканином. Сада се не распознаје какав је био горњи плашт; боја је сва отпала. Постава му је од крзна. У десној руци држи деспот крст а у левој белу акакију.

---

[248] Упор. слике на хрисовуљама Андроника I Палеолога из год. 1923. Ламброс, 79, 80.
[249] A. Heisenberg, Aus der Geschichte u. Literatur der Palaiologenzeit, IV, e) Kaiserbilder auf Urkunden. Sitzungsberichte der bayer. Akad. der Wissenschaften, Jahrg. 1920, Abh. 10, München 1920, 51—55.
[250] Ст. Станојевић, Студије о српској дипломатици, Глас 90 (1912), 111.
[251] Н П. Кондаковъ, Очерки и замѣтки по исторіи средневѣковаго искусства и культури Прага, 1929, 282.
[252] J. Reiske (у: Comm. ad Const. Porphirog. de cerim. aulae byz., 792) описује s. v. *ἀρμιλαύσια* плашт «manicis carens quarum loco hiatus vel fenestras habebat», даље вели, да је то исто што и sclavina. По дубровачком статуту види се, да су склавине заиста биле неки велики плаштеви. (Liber statutorum I, 33; VII, 41; VIII, 97.)

И Јеринин лик је јако настрадао. Деспотица носи црвену хаљину и плав плашт с прорезима за руке; испод тих прореза висе дуги декоративни рукави; постава је хермелин. На глави носи тимпанион.[253] У десној руци држи жезло. Једино деспот и деспотица имају ауреоле.

Мара, нешто мања од Јерине, има сиво плаву доњу хаљину и црвен плашт сличног кроја као и у матере. Круна јој је нешто нижа. У левој руци држи неки цвет (?).

Ђурђева деца, на доњем делу минијатуре, стоје пред овисоким зидом, који је горе украшен малим аркадама и округлим прозорима. У средини стоји Кантакузина; добро јој је очувано лепо лице.[254] На глави има тимпанион, горњи плашт јој је тамно црвен, огрлица и прорези за руке украшени су златом. Доња хаљина је плава. Мени се чини, да се сликар није разумевао у женској ношњи. Лева рука Јеринина насликана је преко разреза. На Кантакузинином портрету је опет лева рука насликана иза прореза. Судећи по овим погрешкама, портрети су 1429 год. копирани с неког старијег оригинала.

Мали принчеви поред Кантакузине обучени су веома слично. Обојица носе капе истог кроја као што је и Гргурова. Сваки има на левој руци по једног сокола. Стефан има плаво одело и светло зелен плашт, Лазар црвено одело и плав плашт. Сви принчеви носе богато украшене мале мачеве. Лазар има на свом појасу нож и торбицу. Та торбица се звала старосрпски: токольць[255]; латински: bursa[256]; грчки: *πούγγη, πουγγίον*[257]. По француском имену овог «тоболца» — aumonière — види се, да се у њему носио новац за милостињу.

Стил ове минијатуре много се разликује од стила њој савремених илустрација из познатог српског псалтира Минхенске библиотеке.[258] На есфигменској повељи фигуре су много веће и много елегантније цртане него на минхенским минијатурама. Чудно је, да ни међу византинским царским портретима с минијатура XV в. нема правих паралела нашој слици. Стил есфигменских портрета у главном је византински, но композиција и садржина имају доста елемената који су страни грчким владарским сликама.

Лик византинског цара — на минијатури — насликан је редовно на неутралној, златној, позадини. Овде је, међутим, иза портретисаних насликана архитектура; она је, истина, (у горњем делу) сасвим фантастична, но ипак ствара бар неку илузију простора у ком стоје портретисани. То додавање архитектонског оквира око портрета много потсећа на архитектонске декорације на сликама западноевропских владара оногa доба.[259] Слике Ђурђеве деце са соколима показују занимљив покушај, да се макар на дечијем портрету жанр-мотивом ублажи строги тон репрезентативне слике. Портрет принца са соколом сасвим је западњачки. Соко је био атрибут западног феудалца већ од XIII в.[260] Тако портрети Гргура, Стефана и Лазара на овој минијатури сведоче, да се и поред доминантног утицаја Византије у српској уметности XV в. ипак осећала и близина Запада.

---

[253] О тимпаниону (*τυμπάνιον*) упор. Никита Акоминат, De Alexio Isaacii Angeli fratris lib. I, cap. 3, ed. Bonn. 607.
[254] И Енеја Силвије Пиколомини признаје, да је била лепа и поштена и ако је била «шизматичкиња»; причајући о женидби Улрика II Цељског вели: «Huic (sc. Ulrico) pater filiam Despoti Rasciae despondit, graeca perfidia maculatam, alioquin facie & moribus honestam.» Aeneae Sylvii Historia Friderici III, 104.
[255] М. Пуцић, Споменици српски II, 57, 74, 102.
[256] Г. Чремошник, Канцелариски и нотариски списи дубровачког архива. Беогр. 1932, 140.
[257] Du Cange, Gloss. gr. col. 1211.
[258] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters. Denkschriften d. k. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Klasse, Bd. LII, Wien, 1906.
[259] Тенденција, да се око портрета означи неки реалнији простор осећала се на српским портретима и раније, на пр. на фресци Душанове породице у дечанској капели Св. Николе (упор. т. XV, сл. 23). Сличан архитектонски оквир на портретима из XIV—XV в. познат ми је само још на породичној слици Ивана Александра у бугарском манускр. Манасијине кронике (Cod. Vatic. Slav. II, ed. Filov, Sofia 1929, pl. XL, No. 69) и на фресци Владислава Јагела у цркви Св. Тројице у Лублину (M. Walicki, Studja do dziejow sztuki w Polsce, III, сл. 64).
[260] R. van Marle, Iconographie de l'art profane, I, La Haye, 1931, 26—31.

Систематски преглед.

I

а) Композиција и садржина.

Наше најстарије владарске слике уплетене су у донаторске композиције. Побожни краљеви приказани су с моделом задужбине у рукама. Обично се тврди, да је језгро овог мотива настало у равенској уметности. Као најстарији, нерестаурисани, типови донаторске слике наводе се мозаици у цркви Св. Агате и Св. Витала. Међутим, призор подношења модела много је старији. Његово порекло ваља тражити изван граница византинског и старохришћанског сликарства — у иконографији античке уметности.

У антици је прављење архитектонских модела било добро познато. Није зато никакво чудо што су и сцене подношења модела у античкој ликовној уметности биле доста честе.[1] На римском новцу из градова у Малој Азији, од Домицијанових времена (81—96), много се пута претстављао призор како богиња, заштитница града, подноси модел градског храма цару; то јако потсећа на обичаје из римских триумфалних свечаности, на којима су се показивали модели освојених градова. На једном новцу отока Лезбоса, из доба Комода (180—192), претстављена је овака сцена: десно стоји цар у војничком оделу, лево богиња с моделом. Између њих је жртвеник а под њима неко морско божанство.[2] Овакви призори из античке уметности јасно показују, да су познати донаторски мозаици из VI в. само хришћанска интерпретација античких алегоријских слика. И Хришћани су, према античком обичају, правили за своје грађевине моделе. Ту се вековима одржавала иста традиција. Вопітани модели праве се за француске цркве IX в. исто онако као што су их некада правили *κηροπλάσται* кад се подизао Ерехтејон.[3]



Хришћанска донаторска слика могла је настати и у црквеној уметности у вези с тим градитељским, техничким, обичајима. Но, много је вероватније, да се она појавила у дворској уметности првих хришћанских царева. На ову другу претпоставку нарочито упућује једно место из историје Василија Македонског (867—886). Теофанов настављач прича како је у Кенургиону био красан мозајик, на коме је стајао насликан цар као победник, који прима од својих војвода моделе освојених градова.[4]

Види се, дакле, да су у Византији постојале композиције које су приказивале како цар прима од потчињених моделе покорених места, сасвим према

[1] O. Benndorf, Antike Baumodelle, Jahreshefte des österr. archäologischen Instituts in Wien. Bd. V, 1. Heft, Wien 1902, 175—195. Модели се зову у антици: *παράδειγμα*, lat. exemplar.

[2] B. Pick, Die tempeltragenden Gottheiten ... auf den Münzen, Jahreshefte d. österr. arch. Inst. VII (1904) 1—41. Пик истиче, да се богиња с моделом никада не јавља на новцу Рима, нити на новцу оних ковница где су управљали Римљани. Овај се мотив највише употребљавао у М. Азији, где су се грчке општине надметале у умиљавању цару.

[3] Jul. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe d. kais. Akademie d. Wissenschaften, Bd. CXXIII, II, Wien, 1891, 36.

[4] Theophanis contin. lib. V, De Basil. Maced., ed. Bonn., 332.

триумфалним церемонијама римских императора. Овај старински обичај држао се у Византији веома дуго. Још је и Манојло Комнин у Великој палати дао насликати моделе градова које је он покорио.[5] Најмлађа, мени позната, донаторска слика ове врсте — у византинској уметности — налази се на загонетном рељефу из збирке Строганова.[6]

С друге стране, познато је да је над јужним вратима цариградске Св. Софије била у мозајику претстављена Св. Богородица између царева Константина и Јустинијана, који јој подносе моделе Цариграда и Св. Софије.[7] И Павле Силенцијарије спомиње занимљиве слике архитектонских модела. На главној завеси киворија у Св. Софији биле су на рубовима извезене мање слике задужбина Јустинијана и Теодоре.[8] Исти мотив налазио се и у храму Богородице Перивлепте. Под портретима Михаила Палеолога, жене му Теодоре и сина Константина били су насликани модели оних градова, који су припадали цркви.[9]

По свему што је овде речено јасно је, да су донаторске слике античког порекла и да су већ постојале у уметности римског царства. Под утицајем хришћанства појавиле су се нове, хришћанске, интерпретације ове композиције у Цариграду, Равени и Риму, но и стара, првобитна, садржина мотива чувала се у Византији на илустрацијама царских победа.

Паралелност ових донаторских мотива није ни најмање необична за ранохришћанску уметност. Упоређење Христа-триумфатора с царем триумфатором који прима моделе сасвим је у духу тадашњег сликарства. Нама је и иначе познато, да су слике Христа и слике цара биле у то доба често пута украшене истим атрибутима.[10]

Развој донаторских слика у ранохришћанској уметности врло је нејасан због оскудице споменика. М. К. Каргер покушао је да систематски прикаже цели проблем старијег ктиторског портрета, но његова скица испала је прилично несигурна.[11] Каргер је пошао од произвољне претпоставке, да у извесним перијодима живи само један тип донаторске слике, што је свакако нетачно. Аутор почиње с равенским мозајицима (који као да су оригинална тема хришћанске уметности) и тврди, да све ове слике од VI до IX в. имају две опште заједничке особине, да, наиме, стоје у шкољци главне апсиде и да показују опширну композицију с Христом, апостолима, светитељима и донатором. У доба између X—XII в. — по Каргеру — настаје промена — композиција се не слика у олтарском делу храма, призор се ограничава на ликове донатора и обдареног. Ови су закључци сувише схематизовани. Као што сам већ раније споменуо, Јустинијанова ктиторска слика у цариградској Св. Софији, дакле из VI в., стајала је над јужним вратима и била је уклопљена у једноставну композицију, за коју Каргер мисли, да се појавила тек у X в. Против Каргерове класификације донаторских слика говоре и старији јерменски владарски портрети. Тешко је веровати, да су многобројне варијанте ктиторских фресака и рељефа по грузинским црквама X и XI в. настале сасвим самостално, без икаквог ослонца на старију византинску дворску уметност.

Студенички и милешевски портрети уплетени су у композиције које много личе на византинске ктиторске слике XII в. (упор. стр. 14).[12] Ктитор је погнут,

[5] Cinnamus, ed. Du Cange, 99; cf.: Ch. Diehl, Manuel 404.

[6] Byzantin. Zeitschr. VIII (1909) 262.

[7] Jean Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance, Paris, ed. Leroux, 1923, 135. Према мозајику на тимпанону настала је свакако и слика на печату свештенства цариградске Св. Софије. Упор. слику у: G. Schlumberger, Nicéphore Phocas, Paris, 1890, 377.

[8] Johannes von Gaza u. Paulus Silentiarius, ed. P. Friedländer, Teubner, 1912, 290, 291.

[9] Clavijo, Vida y Hazañas del Gran Tamorlan, ed. И. И. Срезневскій. Сборникъ отдѣленія русс. языка и слов. Имп. Акад. Наукъ, XXVIII 1, С. П. Б. 1881, 55, 56.

[10] E. Weigand, Zum Denkmälerkreis des Christogrammnimbus, Byz. Zeitschrift XXXII, 1, 63—81.

[11] L'art byz. chez les Slaves, II, 135—149.

[12] Најстарији српски владарски портрет, стонска фреска, везан је, истина, иконографијом композиције за Исток, но стил слике, краљево одело и инсигније сасвим излазе из оквира касније српске културе и уметности. Због тога и прелазим преко овог споменика одмах на портрете Немањића.

десну руку је пружио Богородици, која га приводи Христу, а у левој руци држи, уз себе, модел задужбине.

Занимљиво је питање, да ли је тај модел заиста био у материјалу (воску, ковини, дрвету) извршени пројект градитеља или је био само умањена слика већ подигнуте цркве? Мени се чини, да су у старој српској уметности постојали прави архитектонски модели. На ову ме помисао највише наводи један детаљ. Модели су монохромни и на портретима у оним црквама које су имале полихромне фасаде; то је нарочито чудно за моделе Грачанице, Дечана и Леснова. Сива боја ових модела сведочи, да сликари нису претстављали у рукама портретисаних владара сазидане храмове, јер би тада сигурно на фреске пренели и живописне шарене фасаде цркава. Зато мислим, да су модели на српским владарским портретима били или од воска, или, још вероватније, од метала (сребра ?). Метални модели храмова добро су познати већ из инвентара античких култних места.[13] На ктиторским портретима у равенском Св. Аполинарију in Classe види се лепо, да је модел начињен од метала.[14] Уосталом, у хришћанској уметности Средњега Века очувани су многобројни ћивоти и дарохранилнице у облику минијатурних зградâ.[15] Нарочито једна појединост на лесновском портрету Оливера (V. R. Petković, La peinture serbe, насловна слика) упућивала би на то, да су неки модели били од метала. Стилизовани љиљани, цветне чашице и друге шаре које се виде на прочељу лесновског модела могле би се сматрати златарским орнаментима. Нажалост, сигурних потврда за ове претпоставке нисам нашао у српским писаним изворима. У биографији архијепископа Данила II спомиње се како је он правио планове пре него што је почео зидати пећку припрату; но о моделима се ништа не говори.[16]

У нашој старој уметности лик владара с моделом није замишљен само као донаторска слика, већ уједно као и надгробни портрет. Због тога се те фреске налазе редовно у наосу на западном делу јужног зида, изнад места где обично стоје ктиторски гробови. На месту где је портрет — у Студеници и Милешеви — зид формира велику плитку нишу. Ниша има свој самостални значај у архитектонском склопу црквене зграде; ипак она много личи на старинске аркосолије.[17] Гробнице Немање и краља Владислава изгледају сасвим као **tumuli arcuati**.

Веома је карактеристично, да српске донаторске композиције показују много више варијаната у XIII в., него касније, у XIV в. Нормална, стереотипна, слика појављује се у Студеници и понавља у Милешевском наосу. Претстављене су само три фигуре: Христос на престолу, Богородица и донатор с моделом (упор. стр. 18).

У студеничкој ризници овај је свечани призор подношења модела сасвим фамилијаризован (упор. стр. 16). Христово место заузима Немања. Улогу посредника између ктитора и обдареног заузео је — место Богородице — Стефан Првовенчани (чак је и гест Првовенчаног сасвим сличан гесту Богородице-Заступнице). Ктитор је насликан према старој схеми, само што за њим стоји жена. Композиција је и с формалне стране измењена. Св. Симеон и Првовенчани окренути су фронтално; тако је контакт између ктитора и предње групе доста нејасан.

Поворка Немањића у милешевском нартексу заузима свој засебни положај међу старијим портретима (упор. стр. 20). Она није надгробна слика; због тога и не стоји на уобичајеном месту, него на северном зиду. Њена садржина показује неки прелаз између нормалног и «фамилијаризованог» типа донаторске слике.

---

[13] O. Benndorf, Antike Baumodelle, Jahreshefte, V, 1 (1902), 177.

[14] Ламброс, о. с. 33.

[15] Занимљиви подаци о овом у: Du Cange, Gloss. gr., s. v. *τέμπλον* (col. 1543); упор и: Ch. Diehl, Manuel, II, 684.

[16] Животи краљева и архиепископа српских написао аеп. Данило и други. ed. Даничић, Загреб, 1866, 370.

[17] Н. Л. Окуњев: Byzantinoslavica II, 1, 80.

У Сопоћанима (упор. стр. 22) појављује се нова донаторска композиција. Н. Л. Окуњев назвао ју је процесијом владара. Елементи старе слике остали су, али поворка особâ умножена је. Између Богородице и ктитора унесени су нови посредници — посвећени чланови династије (у монашким оделима); иза ктитора стоји његова породица. Цели призор је управо компилација ранијих нормалних и фамилијаризованих владарских фресака. У новој слици осећају се важне промене: 1) Призор донације почиње се преображавати у галерију породичних портрета. 2) Ктитор се приказује у богатом владарском оделу које је јако слично орнату византинских царева. 3) Ктитор, као «светородни краљ», потомак светитеља, добија ауреолу. 4) Осим тога, мења се спољашњи изглед композиције. Сви Немањићи стоје у истом ставу и понављају исти гест. Тиме је ритмика целе поворке изразито наглашена.

Шездесетих година XIII в. јављају се у српској уметности прве праве породичне слике (упор. стр. 23). То су наше најстарије портретске групе у којима се краљеви претстављају без модела своје задужбине; композиција је, иначе, сасвим слична ктиторској поворци.

Поред портрета јављају се међу најстаријим лаичким фрескама и историјске слике, које илуструју призоре из житијâ српских светаца-владара (упор. стр. 24). Те историјске композиције сликале су се кратко време; једино у другој половини XIII в. Међу њима налазе се само призори оних догађаја који стоје у вези с верским животом владара. Иначе нису очуване историјске слике које илуструју сцене из владаревог приватног или ратничког живота. Фреске те врсте налазиле су се свакако у профаним зградама.

Репрезентативни елементи на српским владарским сликама почели су се истицати већ средином XIII в., кад се додао нимб живом краљу и кад се на њима појавила ношња византинског цара. Но први изразити репрезентативни лик српског краља јавља се тек крајем XIII в. То је Милутинов портрет у капели крај Ђурђевих Ступова (упор. стр. 28). У опису и коментару говорио сам опширније о галерији Немањићâ где се налази та Милутинова слика. Овде истичем само најглавније: 1) Композиција се разбила на две групе. За себе стоје Немањићи монаси, а за себе Немањићи лајици. 2) Посредници између Христа и донатора не сликају се више. Ктитор се од сада стално сам обраћа директно светој особи, којој подноси модел. 3) У поворци Немањића појављује се и владар који стоји у репрезентативном ставу, с инсигнијама византинског цара.

Под утицајем репрезентативне владарске слике променио се и став и израз донатора с моделом. Ова важна новост показује се нарочито на арињским портретима (упор. стр. 31). На свима донаторским сликама, све до Ариља, приказан је ктитор погнут, израз лица му је смеран, велике очи подигнуте су према Спаситељу. У Ариљу Драгутин стоји усправно, на црвеном подножју, с обадве руке држи модел, погледом се обраћа жени, а не Св. Ахилију, коме је храм посвећен. Израз владаревог лица је строг и свечан. Поглед је прибран — скоро неповерљив — увек уперен у страну (обично на десно). Тај поглед није толико карактеристичан за поједине краљеве, као што се код нас мислило за Милутина. Он се понавља и на свима српским и византинским портретима из прелазних година између XIII и XIV в. (упор таблу у боји и т. XIII, сл. 19; за Византију нарочито минијатуре у Cod. Monac. gr. 422 код: A. Heisenberg-a, Aus der Gesch. u. Liter. der Palaiologenzeit, Taf. II, III).

Милутинове ктиторске слике, у својој спољашњој форми, без обзира на стил, показују неке нарочите особине: 1) Веома су једноставно компоноване. Место поворке Немањића сликају се једино Милутин и Симонида. 2.) Контакт између светих особа и портретисаног краља све више попушта (на пр. у Грачаници, сл. 16). 3) Владари су нарочито богато обучени. 4) Портрети се не сликају једино на западном делу јужног зида наоса, већ и у осталим деловима храма.

Донаторска слика постала је у последњим годинама XIII в. и фигурама и садржином преоптерећена; она је илустровала подношење модела и била је

уједно породична галерија. Но, у првим деценијама XIV в. настаје промена. Слике предака, које су раније биле уплетене у владарске поворке, појављују се у новој композицији — у генеалошкој лози Немањића (упор. стр. 40).

У исти мах кад су се у српској уметности почеле сликати илустрације црквених химни, појавиле су се у тим алегоријским композицијама и владарски портрети (упор. стр. 34).

У студеничкој Краљевој цркви очувана је најстарија репрезентативна слика српске краљице (упор. стр. 36). Њена појава сасвим је разумљива. Свечани портрет владарице са жезлом уводи у Србију Симонида, кћи византинског цара Андроника II.

Као што се за донаторски мотив (подношење модела) може доказати, да је античког порекла, тако се и за византинске и за старосрпске репрезентативне владарске слике може утврдити да су настале према узорима из касноримског царства. Већ сам раније, у описном делу, споменуо како слике двојице владара са Христом у сегменту много личе на античке портрете (упор. стр. 31). Но веза српских свечаних владарских слика са касноантичким царским портретима осећа се и у другим елементима композиције. Цар заузима централни положај на слици, пропорције његовог стаса често се шире преко природних димензија — сасвим као и на портретима римских императора из доба домината. У свима композицијама српских владарских портрета, од средине XIV в. до доласка Турака, доминира потпуна фронталност и потпун мир. Ритам старих композиција сасвим се изгубио. Фронтално поређани ликови стоје и на донаторским фрескама и на породичним портретима и на генеалошким лозама.

Репрезентативност је појачана новим ставом портретисаног. Ктитор је сасвим сучелице окренут публици, којој показује модел своје задужбине. Контакт између светих особа и донатора не постоји. То се опажа у исто доба и на Западу. Van Marle истиче како се у Италији — у XIV в. — појављује «l'image de l'adorateur complètement détaché de l'objet de sa dévotion».[18] Занимљиво је, да ктитор сада не испушта из руку инсигније ни када држи модел (упор. сл. 22). Свечани израз владаревог лица наглашен је нарочито новим начином сликања очију. Место ранијег «жмиравог» погледа у страну почињу се средином XIV в. сликати велике изразите очи, на којима је откривен доњи део беоњаче; чини се као да владар гледа према небу.[19] Те велике, исколачене, очи не могу се нипошто сматрати неком нарочитом особином Душановом, јер на његовим старијим портретима има и он, као Милутин, оштри, коси поглед (упор. т. XIII, сл. 19).

Нова породична слика разликује се много од некадашње. Место поворке живахног ритма уводи се мирни, фронтални, симетрични распоред фигура. У овим композицијама слика свете особе сасвим је незнатних димензија — обично мало попрсје у сегменту изнад владарских глава; кадгод се и то изоставља (упор. стр. 54). Садржина некојих репрезентативних породичних царских слика показује нарочите тенденције. У композицијама где се заједнички сликају свете особе и владари понекад су највише истакнути чланови династије; њихови ликови и њихове ауреоле већи су од осталих (упор. стр. 56).

Однощај владара према Христу показује се у ово доба врло неједнако. Цар је често у истој згради претстављен и у најсвечанијем и у најпонизнијем ставу. Због те разноликости тенденција нарочито је занимљив западни зид дечанске

[18] R. van Marle, Iconographie de l'art profane I, La Haye, 1931, 9.

[19] Патетични израз очију, који се појављује на Душановим сликама, познат је већ са античких портрета. Побожни поглед владара према небу улази у моду нарочито од II. в. после Хр., кад се место профаних врлина монархових почела све више истицати његова религиозност. У литератури касне антике налазе се занимљива тумачења тог царевог побожног погледа; на пр. код Еусебија (Vita Constantini, IV, 15.) и код Firm. Maternus-a, који директно опомиње синове Константина Великог: «sacratissimi imperatores — clementia vestra caelum semper aspiciat, a Deo semper expectet auxilium» (De errore profanarum religionum, 29, 4). Упор.: A. Alföldi, Die Vorherrschaft der Pannonier im Römerreiche..., Fünfundzwanzig Jahre Röm.-Germ. Kommission. Berl., 1929, 42—43.

припрате. Тамо је Душан, над вратима, насликан као скромни ктитор, с приклоњеним телом и с молитвеним гестом; његова фигура је незнатна према огромном попрсју Христа Пантократора. А неколико метара на десно од ових фресака насликан је поново Душан на врху лозе Немањића у најсвечанијој пози Богом венчаног цара. У целој композицији доминира његов лик, док је попрсје Христово смештено у мали сегмент.

E. Mâle, наводећи аргументе, да су кипови владара на фасади париске Notre Dame библијске личности, додаје, после много убедљивих доказа, и ово: «Comment croire qu'à Notre-Dame de Paris, où Louis VII, où Saint Louis se voient dans deux tympans humblement agenouillés aux pieds de la Vierge, les rois de France aiont été représentés à la façade en triomphateurs?»[20] Mâle је у свом случају имао право, но у Дечанима — сто година касније — показује се баш така комбинација мотивâ, коју он сматра немогућом. На истом зиду слика се цар као понизни адорант и као «триумфатор». Ипак је вероватно, да је овако мешање идеја било необично и у Србији XIV в.

У првим годинама Урошевог царевања јавља се нова варијанта генеалошке лозе. Место медаљона с целим фигурама сликају се у Матејчи медаљони с попрсјима. Јако је занимљива нова садржина ове лозе. Порекло Немањића доведено је у везу с византинском царском породицом Комнинâ. Као што се види, већ у другој половини XIV в. појављују се у сликарству измишљени родослови српске династије; дакле много пре него позната фантастична генеалогија Константина Филозофа у Животу Стефана Лазаревића.[21]

Портрети у новим алегоријским илустрацијама црквених песама дају занимљиве податке за познавање дворског церемонијала у царско доба (упор. стр. 54).

Најтипичније донаторске слике из времена после 1371 претстављају владара с моделом, свитком и инсигнијама. Најстарији, нерестаурисани, владарски портрет са свитком налази се у прилепском Св. Арханђелу. Касније се исти мотив понавља и у Манасији (упор. стр. 70). Чини ми се, да није тешко протумачити порекло тих слика. На портретима овог типа (у Манасији и на рестаурисаној фресци у Дечанима) држе ктитори свитке на којима је исписана скоро иста садржина. Владар се моли Христу да прими поклон-задужбину; у оба случаја понавља се формула: «Прими Владико...». Исте речи исписане су и на свитку Богородице «Параклисе» из Стар. Нагоричина (упор. Okunev, Mon. art. serb. I, 10), а Богородица са свитком сликала се често као посредница између Христа и ктитора (на пр. у Марторани и у Ивиронском еванђељу No 5). Можда је у исто време, кад се престала сликати Богородица-посредница између Христа и ктитора, настала слика владара који сам држи лист с препоруком, што га је раније држала Богородица.

У портретским композицијама из последњих година српске средњевековне државе влада велика монотоност. Изразите разлике између донаторских, породичних и репрезентативних портрета не постоје више. Историјске, генеалошке слике владара и алегоријске фреске с портретима сасвим су се изгубиле. Новост је што се тада портрети деспота и племића везују у једну целину. Деспот је насликан као посредник између Христа и властелина-ктитора. Деспот приноси Христу модел задужбине коју је његов вазал подигао. Осим тога, осећају се у садржини још неке знатније промене према портретима из XIV в.: 1) Побожна тенденција сликâ постаје опет видљива. 2.) Контакт између донатора и свете особе поново се успоставља.

Место владарског лика у распореду живописа доста је стално. Портрети заузимају редовно западни зид припрате. Ипак се и стара традиција очувала и у XV в. У Љубостињи се донаторска слика Кнегиње Милице налазила у наосу на западном крају јужног зида (упор. стр. 66).

[20] E. Mâle, L'art religieux du XIII-e siècle en France, Paris, A. Colin, 1923, 166 sqq.

[21] Љ. Стојановић, Срп. родосл. и летописи, Ср. Карловци, 1927, XII.

б) Ношња и инсигније.

Први Немањићи носе одећу византинског порекла.[22] Беле тунике на милешевским портретима (упор. стр. 19) много личе на византинску тунику (дивитисијон) из XII в., која се носила — у исто доба — и у Русији.[23] Крој ових хаљина сасвим је једноставан. Украса је мало — једино «segmenta» на рукавима (упор. стр. 20) и доњи широки поруби од жуте (златне ?) тканине; то су „иномастьныи обьтокы кранкомь ризь“ што се спомињу у Синтагмату М. Властара.[24] Туника Радослава (?) у студеничкој ризници показује већ прелазни облик између старије тунике и каснијег сакоса (упор. сл. 3). Бела материја замењена је бојадисаном. На горњем делу рукава већ се види широка украсна трака, т. зв. перибрахиониј.

Хламиде српских владара из прве половине XIII в. веома су простране. Обично се закопчавају на десном рамену; изузетак чини једино Радослављева (?) хламида у студеничкој ризници. Радослав носи хламиду која се закопчава с леве стране. У Византији је владао обичај, да лајици сапињу свој плашт на десном рамену, а монаси на левом.[25] Тако би се могла изнети хипотеза, да ова Радослављева слика претставља краља у каснијим годинама, кад се већ замонашио. Но овој комбинацији смета његова туника. Она је од материје са текстилним орнаментом, а тако „мирско тъканиѥ... тъкательными оухиштрениьми испьштрениѥ“ монаси нису смели носити.[26]

Не само крој већ и материја најстарије Немањићке одеће потиче из Византије. То се види по фрескама, а то потврђују и текстови. Орнаменти Радославове тунике у студеничкој ризници типично су византински. Мотив палмете види се и на византинском и руском орнату (Ламброс, 65, 68; Кондаковъ, Изображенія, табл. VI), а и брпљанов лист понавља се на византинској и српској ношњи безброј пута.[27] Византинске дворске тканине спомињу се и у српским изворима XIII в. У Доментијановом житију Св. Саве описује се како је светитељ наговорио неке разбојнике да се окане свога нечасног посла и на крају им поклонио богата одела. Доментијан прича: „и изьшдь (sc. Св. Сава) изь црькьве повелѣ донести скиты красьны многоцѣньны оть великаго Оловерѥ львы оукрашены“.[28] Место изгледа сасвим неразумљиво. Чим се, међутим, реч оловерь напише с малим о, постаје све јасно. То је и грчки *ὀλόβηρος*, лат. oloverus (у дубровачким споменицима: panni oloveri, oliveri). Није дакле у тексту говор о некој особи, већ о свиленој тканини која се правила у цариградским дворским фабрикама, и која је, као што се види, била Србима у XIII в. добро позната.[28]

Једина изразита инсигнија првих Немањића је круна. Она се добро види на портрету Првовенчаног у студеничкој ризници, а нешто неразговетније и на његовој слици у Милешеви. Круна је метални (златни ?) обруч, прилично широк, на предњем делу украшен овећом плочицом; на доњем ободу причвршћена су два низа бисера, који падају испред ушију (упор. т. II, сл. 3). Плочица изнад чела зове се камара (*καμάρα* — свод). То је типична ознака византинског деспотског и севастократорског венца који се звао стематогиријон

[22] О византинском царском оделу: Д. Θ. Бѣляевъ, Byzantina, I (1891); II (1893); III (посмертное издавіе, 1906). J. Ebersolt, Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines, Paris, 1917, 50—63. Н. П. Кондаковъ, Очерки и замѣтки по исторіи средневѣковаго искусства и культуры, Прага 1929, V: Византійскія одежды 178—301

[23] Н. П. Кондаковъ, Изображенія русской княжеской семьи въ миніатюрахъ XI вѣка. С. П. Б. 1906, 42, сл. 5.

[24] Матије Властара Синтагмат, ed. Ст. Новаковић, 264.

[25] Du Cange, Gloss. gr., s. v. *μανδύας*, col. 866.

[26] М. Властара Синтагмат, 264.

[27] Ти текстилни орнаменти звали су се: *κισσόφυλλα;* упор.: Const. Porphirog., De cerimoniis, I, 97, 440.

[28] Доменијан, ed. Данич, 224. О оловеру упор.: J. Ebersolt, Les arts somptuaires, 3—17; V. F. Ržiga, О тканяхъ домонголской Руси: 1) Ткани шелковые. Byzantinoslavica IV, 2, 399—417.

(*στεμματογύριον*).[29] Стефан Првовенчани имао је титулу севастократора.[30] Као такав и као „зеть кѵрь Алеѯіа цара грьчьскаго“ могао је и он добити право да носи венац, који му је по цариградском церемонијалу припадао. Севастократорски венци били су испрва без капе. Ана Комнина описује такав венац и вели да је „*ἄνευ τοῦ ἐπισφαιρώματος*“ (Du Cange, Gloss. gr., s. v. *στέφανος*.) Но, Никита Акоминат у историји Алексија III већ спомиње севастократорску капу.[31]

Осим круне Првовенчани има на милешевској фресци још једну инсигнију — крст у левој руци.[32] Јиречек наводи као инсигнију Немањину само: „богомь дарованоѥ копиѥ“.[33] Првовенчани, међутим, говори у истој реченици и о крсту („знамениѥ животворьца креста“). Спомињање Немањиног крста није неко опште место. То се мора узети дословно. Крст је збиља био инсигнија; и византински цар носи крст као жезло.[34] Инсигнија Првовенчаног на милешевском портрету можда је онај исти крст из Немањине биографије. На фресци је насликан једноставан дрвени крст. То је према византинском обичају, јер је и царско жезло „*ὁ σταυρός*“ већим делом од дрвета.[35]

О женској владарској ношњи овога раног доба не може се ништа одређено рећи. Владарка у студеничкој ризници обучена је сасвим једноставно. Одела и инсигније Радослава и Владислава на њиховим новцима и печатима изгледају сасвим друкчије него на фрескама. Радослав је на свом новцу приказан у орнату византинског цара.[36] Он је обучен као и цар Константин у капели жичке куле.[37] Круна, набори лора и украси на рукама сасвим су једнаки. Лик Владислава на његовом печату ничим се не разликује од византинског царског портрета; чак је и богата материја Владислављева лора детаљно описана.[38] Мислим да је лако протумачити откуда ова разлика у сликању одела. На фрескама је ношња византинских дворјаника, а на новцу и печатима царска. Ја сам уверен, да је права слика очувана на фрескама. Новац и печати могли су се копирати према византиским узорима из практичних разлогâ, да се тиме подигне поверење према њима; за фреске то није било потребно.

Из свега што сам овде рекао види се како су студенички и милешевски портрети важан документ за познавање најстаријих инсигнија Немањићке државе. Ове фреске показују да први Немањићи нису употребљавали инсигније које је Првовенчани добио из Рима, већ да су се носили као византински дворски достојанственици.

О приликама на српском двору у другој половини XIII в. увек се судило према оном познатом месту из Пахимера, по коме би се могло закључити, да су Немањићи још и тада живели јако примитивно.[39] И по текстовима каснијих

[29] Codinus, De offic., cap. XVIII, XIX, ed. Bonn. 99—101. Кодин описује две врсте венаца за високе дворске чинове: 1) венце са четири мала свода (камаре), које су носили деспоти, царски синови; и 2) венце с једном камаром — стематогирија — које су носили деспоти, царски зетови, а и севастократори кад су били у сродству с царем.

[30] М. Ласкарис, Византиске принцезе у средњевековној Србији, Беогр. 1926, 8[3].

[31] Мени се чини, да венци Првовенчаног имају капу.

[32] Првовенчани држи крст у левој руци сасвим према прописима старијег византинског церемонијала. (Упор Д Θ. Бѣляевъ, Byzantina II 206).

[33] Стеф. Првов., Жив. Св. Симеуна (Památky) 6; Доментијан (ed. Данич.) 19. О светом копљу — осим онога што Јиречек спомиње (у Staat u. Ges. I, 9) — упор.: J. Ebersolt, Sanctuaires de Byzance, Paris, 1921, 27; M. Bloch, Les rois thaumaturges, Strasbourg, 1924, 62[2]; Mitt. d. Inst. für österr. Gesch. XLV (1931) 184—191; S. Zakrzewski, Bolesław Chrobry, Warszawa, s. d., 387, 424—25.

[34] Codinus, De off. cap. IV, ed. Bonn., 19; 292.

[35] Codinus, l. c. У дубровачком манастиру Беле Браће, на Плочама, чува се један леп Милутинов крст; он јако личи на крстове-инсигније са фресака. Прегледањем дубровачких црквених ризница можда би се нашло доста материјала за проучавање старих српских владарских знакова. Нарочито би требало добро разгледати круну из моћника столне цркве.

[36] R. Münsterberg, Neuerwerbungen der Sammlung antiker Münzen 1920 bis 1924. Numismatische Zeitschrift (Wien) Bd. 58 (1925) 35, табла 12, сл. 17.

[37] В. Р. Петковић, Жича, Старинар Н. Р. год. II, 126, сл. 7.

[38] Ал. Ивић, Стари српски печати и грбови, Нови Сад, 1910, табла I, сл. 5.

[39] Pachimeres, de Michaele Pal., V (ed. Bonn.) 6.

византинских аутора добија се утисак, као да су Немањићи почели примати византинске дворске обичаје тек почетком XIV в. Међутим, фреске показују да су се елементи византинског церемонијала на српском двору постепено уводили већ од почетка XIII в. Сопоћански портрети Уроша I сведоче, да је средином XIII в. одело српског краља било већ јако слично оделу византинског цара. Пурпурна хаљина краљева **багрѣница** или **чрьвлиница**, по кроју и боји, сасвим се подудара с византинским дивитисијем *(διβητήσιον, διβιτίσιον)*.[40] Горњи део ове одеће украшен је широком огрлицом [1], која се у старијим грчким текстовима зове манијак *(μανιάκης)* а у млађим катомадоп *(κατωμαδόν)*;[41] не знам да ли су Срби у XIII в. имали нарочито име за овај део ношње (тек у изворима XV в. спомиње се **колариnь** (collare).[42] Од огрлице спушта се скоро до земље широка, богато искићена трака — лор *(λῶρος)* [2].[43] Стражњи део лора, који је пришивен на леђима на ивици манијака, спушта се до кукова, обавија се као појас преко левог бока, а крај му се пребацује преко десне руке. У XIV в. крај лора пребачен је редовно преко леве руке. Лор се у српским изворима зове једноставно **поıасъ**. На порубу лора и манијака пришивено је драго камење, као неке ресе; чини ми се, да су то фојникије *(φοινίκια)* из византинских текстова.[44] Рукави дивитисија богато су искићени извезеним тракама; горње се зову перибрахионије *(περιβραχιόνια)* [3], а доње, сасвим као наруквице, зову се епиманика *(ἐπιμάνικα,* рeђе: *ψέλλια, πλατέα)* [4].[45] У старосрпским текстовима спомињу се **нароукквицѣ** само код описа свештеничког одела; сигурно се и овај део владарског украса називао истим именом. У ово доба појављују се владарска одела са богатим бисерним тракама, које су пришивене скоро свугде на порубима. У Византији (бар према материјалу у Ламбросу) чини се, да то кићење бисером није било тако омиљено као у Србији. Материја дивитисија на Урошевим, Драгутиновим и Милутиновим, старијим, портретима редовно је монохромна, без текстилних орнамената.

Круна Урошева састоји се од два дела: од прстенастог металног венца и капе од тканине која је украшена драгим камењем. Златни обруч је прави **вѣньць**. По њему се цела круна и зове венцем. Горња капа нема споља полукружне металне лукове, као византинске царске круне. На ободу венца причвршћена су са сваке стране по два низа драгог камења; то су препендулије *(πρεπενδούλια,* или *σεῖα)*.[46]

Већ у доба Уроша I престолонаследник носи исто одело и исте инсигније као и краљ (упор. сл. Драгутина у Сопоћанима т. VI, сл. 9). Одело млађих принчева изгледало је друкчије. Било је јако слично старијем краљевском орнату. Мали Милутин у Сопоћанима носи белу тунику, црвену хламиду и на глави стематогиријон, сасвим као први Немањићи на фрескама у Студеници и у Милешеви.

Одело краљица у XIII в. доста је једноставно. Краљица Јелена у Сопоћанима носи сличан дивитисијон као и Урош и Драгутин, једино што на

[40] Д. Ѳ. Бѣляевъ, Byzantina II, 51 sqq.

[41] Н. П. Кондаковъ, Очерки. 185, 210; J. Ebersolt, L'art sompt., 114[3], 121.

[42] М. Пуцић, Споменици српски II, 125.

[43] О лору и о његовом пореклу најбоље Д. Ѳ. Бѣляевъ, Byzantina II, 212 sqq.

[44] Упор. Du Cange, Gloss. gr., col. 1686 и J. Gretserus S. J., Opera omnia, т. XV, 107. *φοινίκια*: vittae oblongae quibus tanquam loris partes apicis comissae & suturae obtectae sunt; Codini de offic. c. III ed. Bonn. 13, 223.

[45] О овим украсима и данас најбоље у Диканжа: Du Cange, In Annae Comn. Alexiadem notae, ed. Paris. 1670, стр. 260—62.

[46] Const. Porphirog., I. 41, 209; II, 15, 582; Codinus de offic., III, 13, 15; IV, 17.

материји има пришивене бисерне венчиће. Ови венчићи на пурпуру били су у XIII в. и на Западу јако омиљени украс великашке ношње.[47] Јеленин дивитисијон има на доњем делу, у висини колена, само са стране, велике округле украсе (види се једино леви). То су rotae, стари украси античких туника; некада су стајале тачно над коленима; овде су — као и на савременим византинским хаљинама[48] — помакнуте у страну. Преко дивитисијона краљица је огрнула велику мантију отворено црвене боје.[49]

Круна Јеленина јако је изблеђела. Она је управо широк метални обруч, који је горе шири, доле ужи. Горњи обод као да је затворен свиленом материјом. Све царске капе ове врсте називају се модиолима *(μοδίολον χρυσοῦν)*.[50]

На портретима Драгутина и Милутина у Ариљу види се да је и круна српског владара крајем XIII в. постала већ јако слична византинској, царској. Преко главног, доњег, обруча учвршћен је још један метални лук који иде од средине чела преко темена. Овај лук је на врху украшен великим драгим каменом; то је орфанос *(ὀρφανός)*, најважнији знак царске круне. Препендулије су једноструке, падају иза ушију. У Ариљу се осим нове круне појављују и нови сакоси-дивитисији са широким рукавима. Наруквица што се види на Драгутиновој левој руци припада доњем хитону, који се звао *ἐσωφόριον* (лат. interula).[51] Манијак и лор богато су украшени бисером. Они у ово доба добивају ново, заједничко, име, зову се: *ζωνή* или *διάδημα*[52]; Срби су задржали иста имена: **поıасъ и дїадима**).[53] Занимљив је један детаљ на Милутиновом појасу (упор. т. VII, сл. 11). Испод леве руке — на постави — види се ланчић, који придржава тешку материју.[54] Милутин држи, као и византински цареви, у десној руци бисером искићени крст, а у левој акакију црвене боје.

После женидбе Милутинове са Симонидом, кћерком цара Андроника II, нестале су и оне мале разлике између цариградске и српске дворске ношње које су постојале за Уроша I. Симонида и Милутин обучени су сасвим као византински владари (упор. т. IX, сл. 14). Краљ носи велику куполасту круну, искићену многобројним бисерима и драгим камењем. Одело је претрпано бисерним украсима. Сада се и за краљев дивитисиј почиње изнова употребљавати материја с текстилним орнаментом (на пр. у Грачаници). Краљичина ношња постаје нарочито репрезентативна. Круна, у облику модиуса, већа је од краљеве, јако дивергира и горе је обично отворена. Византинци је називају различито: *μοδίολον, τυμπάνιον, προπόλωμα*.[55] Место тунике и мантије краљица носи гранацу, хаљину са дугим рукавима, чији се крајеви спуштају скоро до земље.[56] Гранаца је редовно од неке материје са богатим вегетабилним орнаментом (љиљани, палмете). Те тканине на портретима много потсећају на један Данилов опис одела Симонидиног. Данило прича како је Симонида с дворјанима кренула у посету краљици Кателини: **„тако бо бѣ видѣти шьствие ихъ оукрашено одѣıании царьскыими и поıаси златыими, бисеры же и камени многоцѣньныими, чрьвлиии царьскые и багрениицѣ озарааху се свѣтеште се ıако и полъсцни**

[47] Упор.: O. E. Saunders, Englische Buchmalerei, II, табла 80 (најизразитије) иначе: 65 b, 66, 67, 68, 72, 88 a, b; Hans Folnesics, Die illuminierten Handschriften in Dalmatien, Leipzig, 1917, 130, 131, 132.

[48] Ламброс, 70.

[49] Codinus, De offic., XVII, ed. Bonn., 91.

[50] J. J. Reiskii Commentari ad Const. Porphirog. De cerim. (ed. Bonn.) 427.

[51] Д. Ѳ. Бѣляевъ, Byzantina II, 295.

[52] Codinus, De offic., c. VI, ed Bonn., 50, 51.

[53] Појас се у домаћим изворима спомиње веома често, диадема (у значењу појас) прилично ретко. Упор.: Гласник XXII (1867), 222, 362.

[54] Исти такав ланчић види се на постави лора Св. Константина у Милешеви и на некојим старијим византинским и бугарским портретима.

[55] Jo. Jac. Reiskii Comment. ad Const. Porphirog. De Cerimoniis 427; Nic. Acominates (ed. Bonn.) 607; Н. П. Кондаковъ, Очерки . . . 184.

[56] О гранаци *(γρανάτζα)* упор.: Codinus, De offic., cap. VII, ed. Bonn., 64; J. Ebersolt, Les arts sompt., 123—124.

цвѣти многоразличьными добротами испьштрени."[57] Нарочито упада у очи поређење о пољском цвећу; тако «пољско цвеће» је и на фрескама.

На студеничком портрету Симонидином (упор. т. IX, сл. 14) појављује се први пут лик српске краљице са жезлом; то жезло сасвим се слаже с описом женског царског скиптра *(τὸ βάϊον)* у Кодина.[58]

Византинци су протестовали против овог изједначивања српских краљевских инсигнија с царским. Никифор Григора оштро напада царицу Ирину, матер Симонидину, што је кћер и зета обасипала поклонима из цариградске дворске ризнице.[59] Он се нарочито љути што је Ирина давала Милутину круне (калиптре) које су биле јако сличне Андрониковим. Ту Григора има право, Милутинова круна на студеничком портрету скоро је иста као и калиптра Андроника II.[60] Иначе Григора сигурно претерује о вредности царичиних поклона, јер Милутин је и пре женидбе са Симонидом живео у великом богатству. То се види по занимљивом опису српског двора пре доласка Симонидиног у извештају царског посланика Теодора Метохита (из год. 1298). Метохит прича: «и сам краљ беше веома лепо украшен накитима. Око тела имао је више накита од скупоценог камена и бисера, коликогод је могло да стане, и сав је трептио у злату. Цео дом блисташе свиленим и златом украшеним намештајем. Окружен је био својим одабраним људима, и све је било што лепше уређено и искићено. Укратко речено, све беше удешено по ромејском укусу и по церемонијалу царског двора, а као што вели пословица: покушало се пешке надметање с лидијском двоколицом, али се ипак надметало.»[61] Метохитово описивање, и поред заједљивог завршетка, биће свакако тачно.

За Милутиново доба и српски извори дају корисне податке о владарској ношњи. Већ сам раније навео један пример а овде спомињем још и ово. Милутинов биограф Данило нарочито истиче богатство краљево у оделима. Описујући благостање на двору он овако набраја: „злато и сребро бесчисльное, и скоти пасоми, овце и волове и кони многодобрии, и ризы свѣтлые и многоцѣньные, и нивы многы плоды"[62]; карактеристично је, да се хаљине спомињу пре прихода од њива. Богате одеће Милутинова двора најлепше су приказане на генеалошкој слици у Грачаници (упор. т. X, сл. 15). Упозоравам само, да разнолика ношња на лози не показује неки историјски развој Немањићког одела. Сви чланови династије обучени су у краљевске и великашке хаљине Милутинова доба; занимљиво је, да се на хламидама свуда понавља стари (касноантички) украс тавлион *(ταβλίον)*[63], који се на фрескама XIII в. не виђа.

Византински аутори, говорећи о приликама на српском двору у XIV в., увек истичу велики контраст између «варварског» и цариградског начина живота. Византинизовање српских дворских обичаја они приказују увек по истој схеми — варварски начин живота краљева мења се изненада, било због доласка какве византинске принцезе у Србију,[64] било због каквог политичког догађаја. Свакако су ови разлози постојали, но ту је сигурно и много претеривања. Тако Григора, спомињући новог цара Душана, вели, како је српски краљ 1346 год. изменио начин живота, одрекао се варварских манира и примио ромејске. Шта више, додаје Григора, украсио се — без икаквог права — калиптром (стемом) и осталим инсигнијама, које припадају једино великом (византинском) царству.[65] Тешко да је на Душанов начин живота деловао

[57] Данило, ed. Даничић, 96—97.

[58] Царица носи на крунисању «златну грану»: *βάϊον χρυσοῦν, ἔχον τε ἀπὸ τῆς κορυφῆς καὶ κάτωθεν ὅσον σπιθαμιαῖον μῆκος μαργαριτάρια καὶ λιθάρια ἐμπεπηγμένα κυκλόθεν.* Codini de off. c. XVII, ed. Bonn., 91.

[59] N. Gregoras, l. VII, c. 5, § 8, ed. Bonn. 241; упор. и М. Ласкарис, Виз. принцезе, 73.

[60] Упор.: Ламброс 79, 80.

[61] По преводу М. Апостоловића, Летопис Матице срп. књ. 216 (1902) 42; упор. и бугарски превод: П. Никовъ, Годишникъ на софиски университетъ I, 1921, 54—95.

[62] Данило, ed. Даничић, 129—130.

[63] О тавлиону упор.: Н. П. Кондаковъ, Очерки, стр. 188, 217, 274, 291—292 и passim.

[64] Nic. Gregoras, VII, c. 5, ed. Bonn., 241.

[65] Nic. Gregoras, XV, c. 1, ed Bonn., 764—774.

политички акт из год. 1346. Ако се Душан заиста истицао грчким образовањем, то га је свакако стекао за изгнанства у Цариграду. Што се тиче царских знакова, и ту се — по портретима — види да није било никаквих наглих прелаза. Најизразитије царске инсигније, акакију и круну с драгим каменом на врху, носи већ Милутин неколико деценија пре проглашења царства.

Тешко је одредити, да ли су некоје мање промене на Душановом оделу настале под утицајем догађаја из 1346 год. или под утицајем моде. Као најизразитија новост на Душановим инсигнијама јавља се укрштена дијадема (лор). Та укрштена дијадема слика се код нас први пут на пећком Душановом портрету (упор. т. XIII, сл. 19) и касније се понавља скоро на свима царевим ликовима; чудновато је, да се укрштени лор не види на портретима византинских и бугарских владара из друге половине XIV в.

Круне на Душановим царским портретима сличне су онима на Милутиновим сликама. Једино што је кадгод горњи — куполасти — део круне разапет на два лука, један иде — као обично — од чела преко темена на затиљак, а други сече тај лук у правом куту. Круна се у царско доба назива истим именом као и византинска: стьма, стѣма *(στέμμα)*.[66] Акакија, која је раније била црвена (тако још и на Душановом портрету у Пећи), слика се у царско доба као бео свитак, везан црвеним концем. Крст у десној руци владара, који је некада имао једноставан облик, постаје дужи; сада је обично шестокрак или осмокрак.

Женска владарска ношња остала је иста као што је била и у првој половини XIV в. На лесновским портретима добро се виде црвене шиљасте царске ципеле *(ὑποδήματα, πέδιλα, τζαγγία)*[67]; шиљасти облик доста је необичан на Истоку.[68] Престолонаследник (Урош) обучен је исто као и цар; једино што на каснијим портретима носи велику металну, отворену круну.

На портретима у Псачи (упор. т. XXI, сл. 30) јављају се металне (златне?) куполасте круне; иначе је одело старинско, без укрштене дијадеме.

Монотоност, која се осећала на орнату последњих Немањића, нестала је после 1371 год. Ношња Мрњавчевића доста је слична ношњи старе династије. Ипак постоје и знатне разлике. Сакос има нарочито широке и кратке рукаве а укрштени лорос везан је на необичан начин (упор. т. XXII, сл. 31). Круна Вукашинова је на оба његова портрета (у Псачи и Св. Аранђелу прилепском) затворена. Маркова круна има већ нови облик. Цела је од метала и горе је отворена.

Ношња Лазаревића и Бранковића има свој изразити, потпуно нови, изглед. Пространи сакос-дивитисиј Немањића постао је утегнут. Његов доњи руб, који је на старијим портретима био водораван, скренут је у XV в сасвим у косо. Материја је искићена компликованим текстилним орнаментима. Највише се употребљава «коласта аздија» (старосрпски: хаздии), кадифа са златним круговима, у које су обично уписани златни двоглави орлови. Ова богата тканина, коју спомиње већ Константин Порфирогенит, била је од краја XIV в. опет нарочито у моди.[69] Широки, бисером украшени, лороси постали су у XV в. уски, редовно без бисерног орнамента. Занимљиво је да се на детаљним украсима деспотске ношње појављују старински мотиви, на пр. античке парагауде (упор. стр. 71), најчешћа декорација касноримских туника. Сакос се у деспотско доба ретко носи без плашта-мантије, који је сасвим потиснуо некадашњу хламиду. Куполасте круне са мирном кружном линијом замењуте су већином

[66] Гласник XXII (1868) 360—370.

[67] Старосрпско име за царску обућу је: сапогь (cf. Гласник XXII l. c.), но постојао је свакако и израз, који је одговарао грч. *τζαγγία*, јер цьнгарь потиче из истог корена. Упор.: Ст. Новаковић, цигарь—цьнгарь, Archiv für slav. Philol. XXXII (1911), 383—388.

[68] Du Cange, In Annae Comn. Alexiadem notae, 303.

[69] Const. Porphirog., De cerimoniis I, 607, II, 712; Упор. и: Du Cange, Gloss. gr. s. v. *χάσδιον*, нарочито, место: *„χρυσοῦς ἀετοὺς ἔχων ἐπὶ χασδίου . . ."* (col. 1739—1740); исто тако и на Западу, у инвентару прашке катедралске ризнице (за год. 1390) спомиње се: «ornatus integer cum aquillis de imperiali super rubeo.» (imper. је виз. тканина). O. V. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, II, 2.

високим отвореним крунама с компликовано назупчаним горњим ободом. Злато и златоткане материје сликају се у XV в. највише златном бојом, а не жутом као раније.

Атмосфера светости и узвишености, којом је византински церемонијал обавијао своје цареве, преносила се постепено и на двор Немањића и њихових наследника. Разлика између владарског живота у Цариграду и у српским престолницама била је сигурно још средином XIII в. огромна. Но касније — судећи по портретима — разлике су бивале све мање. Милутиново и Душаново дворско уређење тешко да је много заостајало за цариградским. Грчки аутори свакако имају право кад описују, да је код Немањића — у дворском животу — било доста скоројевићства. Тешко је ипак веровати, да је између Срба и Цариграда постојала — у XIV в. — онака дистанција као што је истиче М. Ласкарис у закључку своје дисертације. Ласкарис завршава своју књигу с једном реченицом из Григоре «они су (sc. Срби), вели Григора, навикнути да уживају у царском сјају и да гледају на нашег цара као на лик божији на земљи.»[70] То је већ уобичајена фраза старијих историчара, који су тако — с више права — говорили о старим варварима и о њиховом односу према римском цару. Корип у својим похвалама Јустина Млађег износи исту мисао као и Григора, само у стиху:

«Et credunt[71] aliud Romana palatia coelum».[72] На Србе Милутиновог и Душановог доба нису могле цариградске дворске церемоније тако дубоко деловати, кад су они и у својој домовини гледали сличне призоре. Зато, мислим, да треба Григорину претерану тврдњу свести на праву меру. Византински церемонијал XIV в. био се дегенерисао у оперетске параде с лажним златом и стакленим драгим камењем.[73] Српске дворске свечаности биле су, можда, неспретније, али реквизити за њих били су заиста драгоцени.

Политички догађаји после 1371 утицали су и на владарску ношњу. Пропашћу српскога царства губе се постепено и царске инсигније. Разлика између српске и цариградске владарске ношње, која је била у Милутиново и Душаново доба скоро нестала, појављује се изнова на портретима деспота.

в) Натписи.

Жеља ктиторова да остави потомству и писмено сведочанство о свом побожном делу била је јака већ у ранохришћанско доба. Занимљиви споменици ктиторске славољубивости јављају се на споменицима од V в.[74] Касније, у VIII в., већ су познати ктиторски портрети с натписом (он се на западу зове титулус) где се спомиње, да је портретисани оснивач цркве.[75]

Први српски натпис уз ктиторску слику потиче из Босне; настао је око год. 1200. То је плоча Кулина бана из Мухашиновића (код Високог), сада у сарајевском музеју.[76] Текст се чита овако: **Сиѩ цркъвъ банъ Коулинъ зида єгд[а пл]ѣни Коучькъско Загориє и надѣ на ноу прон[иє] оу Подъгорѣ Слѣпчичиџъ. и постави свои образ[ъ надъ] прагомъ. бъ дан баноу Коулиноу здравиє и бани Воиславі.**

Кулинов «образ над прагом» — на жалост — није очуван. Као што се види, већ на почетку XIII в. постојао је и код нас обичај, да се ктиторски лик метне над врата.

[70] М. Ласкарис, Византинске принцезе, 131.
[71] sc. barbari, управо «barbara pobes».
[72] Corippi De laudibus Iustini Minoris, lib. III, v. 240—244, ed. Bonn. pag. 193—194.
[73] Nicephori Gregorae, Hist. byz. lib. XV, c. 11, ed. Bonn. 787—789.
[74] Спомињем само један пример. У цркви S. Maria delle grazie (поч. V. о.) у Граду (Grado) на мозаичком поду тачно је записано, колико је ктитора дало правити тај (прилично мали) мозаик и колико је стопа израђено на рачун појединих породица; тако је цели патос ишаран натписима. О споменицима ове врсте у старохришћанској епиграфици упор.: Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Epigraphik, Freiburg im Breisg. 1917, XI. Abschnitt, 388—407.
[75] M. G. SS. XI, 88, Miracula S. Virgilii.
[76] Записи и натписи IV, 5988 (5536).

Најстарији натписи на нашим очуваним владарским портретима налазе се у студеничкој ризници (упор. стр. 15). Текст је формулисан овако: На првом месту стоји име портретисаног, затим титула, а за њом филиација (код млађих Немањића с именом оца и деда). На крају је белешка о ктиторству насликаног; ктитор се у натпису пише редовно: **хтиторь** На тим најстаријим портретима титула је сасвим кратка.

Занимљиво је састављен натпис на изгубљеном портрету краља Владислава који се некада чувао у атонском манастиру Св. Павла (упор. стр. 22). Владарево «државно име» сасвим је одељено титулом од народног имена: **стефана . . . кралы всѣхъ рашкыхъ земль и поморскихъ владислава.** Ст. Станојевић спомиње како се слична, чудновата, интитулација налази на Радослављевој повељи Дубровчанима (од 4. II 1234) и наводи је као јединствени пример.[77] Међутим сигнатуре на портретима показују, да така интитулација није била сасвим необична.

Натписи у Ђурђевим Ступовима формулисани су на сличан начин као и у Студеничкој ризници. Новост је, да се поред мирског имена покојних краљева спомиње и њихово монашко име (упор. стр. 27). Уз име краљице спомиње се каткад и име њеног оца, нарочито ако је из угледне породице; тако је Кателина означена као: **дьщи великаго кралы ѹгрьскаго стефана.**

У Ђурђевим Ступовима не спомињу се више народна имена владара. То вреди за све касније портрете. Нигде се на фрескама не пишу имена Драгутин, Милутин или Душан.

Натписи на Милутиновим портретима деле се на две групе. На старијим фрескама рашке школе натпис је старински. Тако се у Ариљу понавља слична интитулација с «подељеним» именом као на Радослављевој повељи и на икони из атонског Св. Павла (упор. стр. 31).

Проширена интитулација јавља се на Милутиновим портретима из XIV. в. Већ на жичком натпису, који је сада пропао (упор. стр. 35), спомињао се Милутин као **самодрьжьць**. Још свечаније и опширније титуле виде се на последњим портретима Милутиновим. Оне стоје под утицајем грчких и западњачких формула (упор. стр. 44). То се нарочито опажа у Грачаници. Први део Милутинове титуле: **хоу боу вѣрнь** сасвим је према грчком: *ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ πιστός . . .*, а други део, одмах од њега: **мелтию бжию крал** узет је по латинском: Dei gratia rex . . .[78] Уз Симонидине слике редовно се бележи да је кћи цара Андроника Палеолога (упор. стр. 45).

Кратки натписи држе се у XIV в. једино на генеалошким сликама. Ту се спомиње само име, кратка титула и филиација; владари су означени бројевима, на пр.:

стефна кралѣ **снь крал оурошаг**

Само у Бѐлој Цркви Каранској ова је формула с лоза пренесена и на портрете у поворци. На старијим Душановим портретима интитулација је краћа него на Милутиновим сликама. Душан се испрва и не спомиње као самодржац (на пр. у Дечанима), већ само као „прѣвисоки краль и као «господин» (то је према западњачким титулама). Свечанија титула јавља се тек на сопоћанским портретима (упор, стр. 55). Штета је што се ни на једној Душановој слици није добро очувала његова свечана царска титула. Натписи у Дечанима (у припрати) и у Св. Николи Болничком толико су оштећени, да се не могу прочитати. Усамљен је случај грчки натпис уз лесновски портрет царице Јелене (упор. стр. 56).

На портрету цара Уроша у Псачи сигнатура је врло кратка:

вь ха ба благовѣрни црь ѹрошь.

[77] Ст. Станојевић, Студије о српској дипломатици. II Интитулација. Глас, 92 (1913), 144.
[78] Упор.: M. Lascaris, Influences byzantines dans la diplomatique bulgare, serbe et slavo-roumaine. Byzantinoslavica III, 2 (1931), 500—510.

Почетак ове интитулације понавља се касније скоро на свима портретима после 1371 године.[79] Са: вь ха ба благовѣрни . . . почињу интитулације на портретима у Св. Арханђелу прилепском, у Добруну, у Љубостињи (на сва три натписа), Копорину и Манасији; јако слична интитулација понавља се и у Руденици. На оштећеним натписима у Каленићу и на есфигменској повељи била је формула друкчија.

Сама титула варирала је у ово доба већ према частима портретисаних. Вукашин и Марко означени су само као краль. Лазаревићи имају опширније титуле (упор. стр. 67); чудно је да се њихова формулација никада не слаже сасвим са титулама у повељама.[80]

II СТИЛСКИ РАЗВОЈ СРПСКОГ ВЛАДАРСКОГ ПОРТРЕТА.

Из детаљног описа и коментара портретâ назиру се већ и главне контуре њиховог стилског развоја. На стилски најизразитијим фрескама, реконструисаћу овде јаснију слику целог проблема. У овом одељку држаћу се само анализе сликâ, док сам раније наводио и старе текстове, но само као тумаче садржини портрета. Податке литерарних извора намерно нећу упоређивати с питањима стилског, формалног, развоја портрета, и ако би се можда у нашој старој уметности дала успоставити и нека узрочна веза између промена у духовном животу и у сликарству. Раније се и то код нас чинило, но те су се компарације обично изметале у празно рационалистичко спекулисање. Закључци су у овим пословима испадали увек врло јасни, а касније се показало да су нетачни. Зато се ја и нећу упуштати на то несигурно поље хипотезâ.

Тешкоће око стварања једне јасне синтезе — у нашем случају — нису мале. У првом реду истичем да се, и поред множине портрета, за извесне периоде очувало ипак релативно мало споменикâ; фрагментарност традиције осећа се нарочито у XIII и XV в. Према томе је и слика еволуције нашег портрета у почетцима и на крају доста мутна. Једино у XIV в. показују се особине српске владарске слике у целој својој потпуности. Ту су развојне линије стила, и поред велике сложености, ипак схватљиве.

Даље, нарочито истичем, да ни карактер целог нашег старог сликарства није такав, да би се из њега могли конструисати неки јасни системи; то важи, разуме се, и за портрете.

Стилски развој српске владарске слике кретао се стално у границама једне изразито црквене и династичке уметности, у којој је традиција играла важну улогу. Снага личног сликарског израза била је увек спутана обзирима религије и политике. Због тога је и цели развој на први поглед монотон. Тек после брижљивије анализе почиње се откривати у тој, привидно стереотипној, галерији портрета живот једног стила који се мењао, цветао и опадао. Слика тога процеса често је нејасна, можда и збуњена; она показује сву компликованост стварања у једној старој, рафинованој уметности.

Стил милешевске ктиторске фреске, у наосу, потекао је из византинског импресионизма, који се у XIII в. нагињао свом заласку.

У ранијем одељку већ сам описао разлике између милешевских портрета у наосу и припрати. Овде издвајам само оне њихове супротне елементе који су потребни за разумевање каснијег развоја.

1) Портрет Владислава (у наосу, на жутој позадини, упор. сл. 4) примио је од светитељских ликова ширину физиономије, шаренило одеће, жив колорит и богато осветљење.

[79] Занимљива је сасвим паралелна појава у нашој нумизматици. Од времена Вукашиновим на rev. српског новца најчешће стоји: вь ха бга благовѣрнии краль . . . Упор.: B. Saria, Kičevska ostava. Старинар, III сер., књ. 3 (1924—1925), 73—91.

[80] Стан. Станојевић, Студије из српске дипломатике. II Интитулација. Глас 92 (1913), 156 и 157; K. Jireček, Staat u. Ges. IV, 18—19; М. А. Пурковић, Апострофирања срп. влад. у ср. веку. Браничевски Весник, књ. 1, св. 4, 181—192. Пожаревац 1933.

2) Портрети Владислава и осталих Немањића у припрати (упор. сл. 5), рађени на плавој позадини, показују мирнији колорит, скромније осветљење и сувљи цртеж.

Стилски контраст између ових милешевских фресака не може се тумачити неким хронолошким разлозима. То је само случај што су старије фреске на жутој, а млађе на плавој позадини; могло би бити и обратно. Ова диференција не показује разне развојне стадије истога стила, већ два засебна стила, који су у старијој Немањићкој уметности у исто време постојала: 1) стил импресионизма (с јаким елементима старога илузионизма), који се држао само на фрескама са жутом позадином, који је имао везе са музивним сликарством и који се брзо изгубио; и 2) мирнији стил фресака на плавој позадини, који је касније, крајем XIII в., остао као једини стил српског живописа и који се у XIV в. развио у експресионизам.

Фреске у студеничкој ризници, можда и неколико година старије од милешевских, показују, да су се правци споменутих стилова — у другој половини XIII в. — сасвим укрштали: док се импресионизам све више расплињује у богатству светлости и боја и у ширини цртежа (упор. N. L. Okunev, Mon. art. serb.: I, II снимак у боји), дотле се на стилу «плаве позадине» постепено ублажавају колористички ефекти, осветљење се стално смањује, а графичка обрада истиче све јасније.

Континуитет импресионизма између Милешеве и Сопоћана сасвим је јасан. Но то вреди само за фреске црквене садржине, а не за портрете. Стил милешевског Владислављевог лика у наосу може се сматрати импресионистичким, али портрети у милешевском нартексу, у студеничкој ризници и, нарочито, у Сопоћанима, немају никакве везе с импресионизмом. Ту је стил владарске слике измакао далеко. Владарски портрети показују већ средином XIII в. миран стил одмереног цртежа и сувљег колорита, који је на свима светим сликама завладао тек нешто касније, почетком XIV в.

Према нашем данашњем познавању материјала види се, да су се импресионистички елементи брже изгубили на портрету него на осталом живопису; детаљи ових занимљивих промена још су нејасни.

Слике Уроша I и његове породице у Сопоћанима имају свој нарочити стил и своју нарочиту композицију (упор. сл. 9). Порекло тога строгог сопоћанског портретског стила није загонетно, али је чудна његова изненадна појава у цркви која је иначе живописана импресионистичким фрескама. Увођење новог портретског стила може се тумачити само на један начин. У Сопоћанима се први пут јавља нови тип свечане владарске слике, јако сличан савременим византинским царским портретима. Зато се само од себе намеће питање — да није директним импортирањем овога типа владарског лика доспео у Србију и нови стил портрета из Византије? На тај начин могло би се лако разумети што нема неких постепених прелаза између старијих и ових Урошевих сопоћанских портрета.

Паралеле из талијанског сликарства што сам их навео говорећи о Урошевим портретима (упор. стр. 25) показују само међусобну сличност. Чврсто сам уверен, да та сличност потиче отуда, што су неки талијански уметници онога доба блиски Византији. Мислим, да се сме тврдити, да је стил сопоћанских фресака много живљи и технички искуснији од стила талијанских сликара XIII в. Сопоћански цртеж и колорит много је рафиновањији него на тоскански иконама Dugenta.

Српско сликарство XIII в. примало је са Запада нове иконографске теме, но стил овога перијода био је чврсто везан византинским и домаћим уметничким традицијама. Тосканске иконе истога доба сличне су српским фрескама само у толико у колико је на њима истакнута «maniera bizantina». М. Васић изнео је смелу тврдњу, да су сликари Сопоћана Талијани или Приморци (Жича и Лазарица, 130); доказе за своје уверење набројао је у Срп. Књиж. Гласнику (XXI, 1926, 115). Мени се чини цела ова хипотеза сасвим непотребна, нарочито она идеја како су Приморци са наше јадранске обале

аутори сопоћанских фресака. Кад су уметници Тоскане стајали у XIII в. под јаким утицајем Византије, како би могла Далмација — у то доба — утицати на стилски развој српског живописа?

Веза сопоћанских портрета Урошевих са старијим портретима још није потпуно јасна, али је зато њихов утицај на стил каснијих владарских слика ван сваке сумње веома јак. Тако арињски портрети у начину сликања показују само развијенији стил сопоћанских ликова Немањића (упор. сл. 11). Физичке особине краљевâ описане су нарочито тачно, индивидуализовање главâ ванредно је напредовало; чак је и за осветљење портретисаних створен нарочити извор светлости — сегмент изнад главâ.

Српски владарски портрети од Студенице до Ариља не сачињавају, као што се види, једну сасвим хомогену развојну целину. Па ипак се у овом периоду осећа континуитет у многим важним променама стила. Развојна веза нарочито је јасна у сталном назадовању колористичке обраде портрета, у постепеном смањивању осветљења и у наглом опадању ритма у композицији.

Првобитна широка, светла, богато обојена и јасно компонована донаторска слика, у којој фигура владара заузима скромно место, нагло се губила. Место ње јавља се ред изолованих краљевских портрета. Пажња сликарева много је више сконцентрисана на опис владарских ликова него раније. Пластичност владарске физиономије нарасла је увођењем ширег става. На старијим донаторским сликама портретисани је својим положајем тела, својим гестом и погледом оријентисан у једном, лонгитудиналном, правцу. Он је физички сапет у уском појасу простора, а целом својом појавом везан је за садржајни центар слике (за Христа и Богородицу). У Ариљу је све то измењено. Насликани краљ стоји много слободније него ранији ктитори. Драгутин својим гестом и погледом тежи у простор око себе — руке је пружио на лево, тело и глава окренути су му фронтално, поглед је упућен на десно. Цели лик је, као пластична материја, лежерније постављен.

У другој половини XIII в. наш владарски портрет примао је све јасније особине репрезентативне слике. Тиме се он у извесној мери и индивидуализовао, али се у исти мах приближавао другој врсти типизовања — византинској церемонијалној свечаној царској слици. Разлика у карактерисању била је ипак знатна. На старијој донаторској слици традиционални став предaности и смирености захтевао је много више идеализовања него званични израз лица на репрезентативном лику.

У овим променама владарског става и изгледа показује се сва скученост развоја, који се непрестано кретао у уском оквиру традиционалних схемâ портрета.

Док су се у овим уским границама развојних могућности једни елементи владарске слике измењивали, други су остајали столећима скоро неизмењени.

Означавање простора стално је једнолико. Портретисани стоје, као и остали светитељи, у доњој зони живописа, на уској траци пода (прво плавој, касније зеленој) испред неутралне позадине (жуте или плаве). У Ариљу добијају владарске фигуре нов подиј — црвен јастук. Доња трака пода расплинула се у широк појас; као да се тиме хтела одмаћи позадина у већу дубину.

И однoшај одеће према телу на портретима XIII в. био је у главном увек исти; богата, крута тканина скоро потпуно сакрива тело. Милешевске и студеничке хламиде Немањића јако су широке, њихова материја је тешка, кроз њих се једва назиру облици стаса. Увођењем византинског дивитисиона настаје, истина, мала промена, али ни после ње не постаје силуета владаревог тела природнија. Царска ношња, израђена од чврсте тканине, изгледа као какав оклоп. Цели стас је подешен према помодној линији кроја.

У првим деценијама XIV в. стил српских владарских портрета постаје веома близак стилу тадашњих византинских царских слика. Овај процес ипак се не може назвати једино византинизовањем српског живописа. Јер, и ранија оригиналност рашке школе у оквиру византинске уметности XIII в. била је само у томе што су Срби дуже чували стилске особине старијег сли-

карства. Тако у преокрету — на почетку XIV в. — не стоје као антитезе српски елементи стила према грчким, већ архаизам према модернизму. Зато би било погрешно наглашавати, да су фреске по Милутиновим црквама биле само сличне грчким — оне су биле уједно и модерније.

У новом стилу Милутинових задужбина достиже реализам српског владарског портрета свој врхунац. Преко те границе реализма наше старо сликарство није ни касније никада прешло.

Г. Мије, а по њему Ж. Еберсол и, код нас, Фр. Месеснел истичу, да тај реализам на портретима из доба Палеологâ стоји у вези с тадашњим општим менталитетом, који је од портрета тражио реалистичку верност. Као докази за то реалистичко схватање портрета наводе се особито песме Манојла Филеса (сса 1275—1345), који заиста често хвали у својим описима уметничких дела како су насликана и изваjана лица живо и верно приказана. Овакви закључци из интерпретацијâ Филесових песама не могу се примити без велике резерве, а још мање применити на српске портрете.[81] Питање реалистичког и идеализованог портрета у српској уметности XIV в. не може се уопште решавати као једна целина, јер ни стил ових слика не истиче из истоветних уметничких тенденцијâ.

Реализам у развоју српског владарског портрета јачао је постепено, од краја XIII в. све до првих деценијâ XIV в., и ту је застао. Најизразитији реализам у историји српског портрета појављује се на Милутиновим ликовима. На њима је боја лица много природнија него раније. Опис материје изведен је минуциозном тачношћу. Но све то није прави дескриптивни натурализам. Пластичност обликâ тачно је описана, али је сама форма ипак идеализована. Ни израз лица, макар колико изгледао карактеристичан, није индивидуалан; он се понавља и на осталим савременим византинским царским сликама.

Фр. Месеснел је у свом чланку о охридским портретима Душанове породице изнео тврдњу «да су царски портрети фактички репродукције индивидуалног лика тадашњег живог модела». Карактеристика реалистичког стила на српским портретима XIV в., коју он описује, сасвим је тачна — но само за један део владарских слика из тога времена; она се може применити на већину Милутинових сликâ, док никако не важи за све портрете Душановог доба.

Сасвим противно мишљење о истом питању доноси А. Грабар. Говорећи о бугарским и српским владарским сликама XIV в., он истиче наглу декаденцију реализма; његова је документација — по очуваним бугарским портретима — беспрекорна. А. Грабар, држећи се бугарског материјала, врши заиста потребно упоређење између степена реализма у Бојани и Бачкову. По тим компарацијама могло би се доћи до уверења, да је реализам портрета од друге половине XIII в. у равној линији опадао све до средине XIV в. Међутим, наше фреске показују, да је ток развоја био нешто компликованији. Реализам портрета с краја XIII в. постепено напредује и подиже се — у српским задужбинама — на свој врхунац у другом деценију XIV в., а после тога нагло пада.

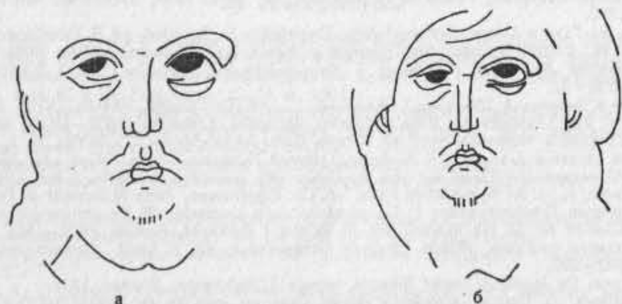
Слике Душана и његових савременика већ показују два потпуно супротна схватања портрета. У истим годинама и у истој средини појављују се упоредо реалистички и идеализовани портрет. По овим фрескама, из доба око 1330 до 1350, са сасвим различитим степеном реализма, види се, колико се Филесове похвале реализму портрета морају пажљиво употребљавати; хваљена живост и верност портрета тиче се, у најбољем случају, само једног малог дела владарских слика, док за већину потпуно идеализованих слика то никако не важи.

Стилски контрасти између савремених портрета XIV в. веома су велики. Због тога су и могла настати овако супротна мишљења о њиховој верности, јер су је истраживачи често ослањали на једнострано изабрану грађу.

[81] Колико треба бити опрезан према тим компарацијама портрета с Филесовим описима најбоље показује мишљење M. Mercatti-a, који је уверен, да је целокупна поезија М. Филеса «une simple répétition de celle du Jean Géometre»; а Ј. Геометар живео је у X в.! Упор.: Actes du III^me congrès international d'études byzantines. Session d'Athènes, 1930, 126.

Разнолико схватање портрета показује се први пут на сликама Душана. Јасно се виде два супротна уметничка правца. На једној страни је идеализовани, непластични стил владарских фресака (на пр. у Пећи, Леснову, упор. стр. 55), а на другој страни је више реалистичан, добро моделисани портрет (на пр. у Дечанима «над прагом», упор. стр. 51).

Први стил развио се из реалистичног портрета. У почетку је, све јачим истицањем графичких елемената, расла и дескриптивна способност стила. Али то форсирање графичке обраде било је судбоносно за каснији развој. Подвлачењем контуре и наглашавањем калиграфски описаних детаља почео се губити смисао за сликање пластичне форме. То се да лепо пратити на сликама у Дечанима и Леснову. Минуциозно исцртани и са шрафирањем моделисани дечански Душанов портрет «над прагом» типичан је пример реалистичког калиграфског стила. Ктиторски портрет Душановог оца Стефана, у дечанском наосу, показује већ нову варијанту истога стила. Цртице од шрафирања проређене су, контура постаје све јаснија, цела физиономија све више спљоштена. Осим тога, после скоро целог столећа тамних бојâ, појављује се изнова жив колорит. У Леснову је нови идеалистични стил већ потпуно формиран. Остаци од шрафирања једва се распознају; дегенерисани су у једва приметне, фине, линије. Контура је веома тачна и чиста; исто тако и колорит. Разлике између Душанове фреске у Дечанима и у Леснову (упор. т. XIV, сл. 21 и т. XVII, сл. 25) показују у свој јасноћи огромни стилски контраст између реалистичког и експресионистичког портрета у српској уметности XIV в. У Дечанима је Душанова глава скоро натуралистички описана. Контрастима светлотамног истакнута је пластичност материје, тачним цртежом забележени су сви ситни детаљи органске, живе, материје на лицу. У Леснову је пластична обрада главе напуштена и натуралистичке појединости одбачене су као баласт; остали су једино најекспресивнији елементи лица; остао је само схематизовани чврсти систем линија и контура. Тај суви, стилизовани, комплекс елегантно одмерених потеза сасвим је угушио органски живот цареве слике, која све више почиње бивати слична стереотипној маски. Овде доносим цртеже Душанове главе из Леснова (а); и главе Христа Пантократора из Дечана (б):



Сваки коментар је излишан. Лик царев добија изглед правог божанства. Ту се најбоље види, да се теорија о реализму Душанових портрета ни у ком случају не може применити на све цареве слике.[82]

[82] Сличности између светих ликова и портрета постоје и у бугарској уметности. А. Протич је на основу ових сродности физиономијâ исконструисао немогуће тврђење — да су портрети утицали на иконографију светих лица. Нажалост се за Протичем повео и Б. Филов. Због тог питања развила се сада жива полемика између Б. Филова и А. Грабара, у којој Грабар заступа сигурно правилно мишљење, да, наиме, портрети нису могли утицати на свете слике због строгих црквених прописâ, у којима је било тачно дефинисано, шта су иконе. (Упор.: Byz. Zeitschrift XXXIII (1933), H. 1, 146—150; H. 2, 478). И Србима Душановог доба била су црквена правила о иконама добро позната из превода Властаровог Синтагмата (ed. Ст. Новаковић, Зборник за ист. јез. и књиж. Срп. Кр. Акад. I, књ. IV, Београд 1907, 259—260).

Реалистични портрети овога доба држе се традиционалног стила из Милутиновог доба. То су јасно моделисани ликови, строгих линија и тамног колорита.

Ова разноликост стилова није ограничена само на портрете, него вреди и за целокупни српски живопис у XIV в. Реалистички портрети сликају се по задужбинама које су живописане фрескама виртуознијег стила («грчкославенске», «аристократске» школе) док се портрети непластичног стила налазе по црквама које су сликане примитивнијим начином такозване «популарне», «манастирске» школе.[83] Морам приметити, да су владарске слике, и ако везане за те стилове светих фресака, увек пажљивије цртане и живље колорисане.

Идеализовани портрети царског доба брзо су нестали, но њихов утицај на стил каснијих владарских сликâ није био мали. Богата колористика и фини цртеж, нарочито на лесновским портретима, касније су се све више усавршавали. Уопште је на портретима из краја XIV и почетка XV в. колорит једини елемент, који се развијао стално у истом правцу — у све већу виртуозност.

Почетком XIV в. догодиле су се важне промене у стилу српских владарских портрета највише под утицајем византинске уметности. Иста појава поновила се у прелазним годинама између XIV и XV в. Целокупни живопис српски, а с њиме и портрет, потпали су у круг најизразитије тадашње уметничке школе, у сферу критског сликарства.

Обично се тврди, да су се типични знаци критског стила појавили у Србији тек у задужбинама ресавске школе. После тачнијег посматрања наших сликарских споменикâ, нарочито портрета, показује се, међутим, да изнесена тврдња није сасвим тачна, јер карактеристичне ознаке критског стила: калиграфска, цртачка, техника, моделисање шрафирањем, нежни колорит и нарочите, елегантне, форме, виде се већ и на неким споменицима Јужне Србије. Моделисање шрафирањем појављује се већ много раније. Фини колорит ресавске школе опажа се већ и на Марковом портрету у прилепском Св. Арханђелу.

Портрети кнеза Лазара и његове породице, рђаво очувани а делимично и слабог квалитета, не показују неки нарочити, изразити, стил. Тек на портретима Високог Стефана (особито у Каленићу и Манасији) долази српска варијанта критског стила, ресавско сликарство, до свог пуног израза.

На деспотским портретима много упадају у очи нове пропорције фигурâ. Размер тела према глави остао је скоро исти: 1 : 8, 1 : 9; ипак ови ликови изгледају претерано издужени због тога што се ширина тела сузила. То је последица једне опште појаве у старој српској уметности која се не односи само на историју портрета, већ и на развој целог живописа — што се више приближујемо Новом Веку, то се све јаче наглашује тежња за дематеријализовањем човечије појаве. Волуминозне фигуре краљева у најстаријој уметности губе с временом пластичност. У периоду царства појављују се широки, спљоштени, ликови. У деспотско доба нестаје и те ширине. Тела не само да нису пластична, већ су и у површини скучена. Облици главе, руку и стаса осетно су деформисани; истегнути су и сувише уски.

На портретима се сваки час осећа оскудица реалних физиономија; једино провинцијска сликарска продукција чува остатке реалистичког стила.

Деспотски ликови на фрескама ресавске школе показују претерану виткост, нежност форме, колорита и моделисања. Њихова верност сигурно је минимална; једва ако су нешто задржали од знаковâ правих портрета. Ипак ове слике имају једну важну особину, коју старији портрети нису имали — оне су сасвим срасле с осталим светим ликовима и хомогену стилску целину. Оне су сигурно мање верне него старији владарски портрети, али је стилски контраст између њих и осталих фресака, који се раније вечито понављао, сада нестао. Верност портрета била је жртвована општем изразу стила.

[83] О овом стилу упор.: P. Mouratoff, La peinture byzantine. Paris, ed. G. Crès & Cie, 1928, 151.

Правац развоја у историји српског владарског портрета био је врло колебљив. Реализам портрета постепено се дизао кроз XIII в., све до првих година XIV в. Тада је настао прелом. Неколико година касније појавио се идеализовани портрет; поред њега животари и стара реалистичка традиција, која се постепено гаси. У XV в. реализам владарских ликова сасвим је скроман; он једва ако и постоји. Колорит портрета опадао је све до почетка XIV в. На идеализованом портрету царског доба он почиње поново долазити до израза и од тог се времена стално усавршава и достиже свој врхунац на последњим сликама деспота.

Компликована и богата композиција портретâ цветала је само у XIII в. Тада су се појавиле и праве историјске слике. Касније се композиција разбила; једино што су се у XIV в. кадгод владарски ликови уплетали у алегоричне илустрације црквених песама. Побожне и лајичке тенденције мењале су се на портретима према политичким приликама. Побожност владарске слике губила се стално све до деспотских времена. Тада је изнова порасла.

После свега што је овде изнесено, осећа се, да у галерији наших владарских портрета не постоји права генетска повезаност развоја. Види се, да промене у сликању нису увек настајале као директне последице сазревања домаћих уметничких схватања, већ да се полагана еволуција националног сликарства често убрзавала уношењем стилских новости са стране. Ове појаве никако не умањују квалитет и важност српског владарског портрета; колико се може видети по много фрагментарније очуваним споменицима и у уметностима већине суседних народâ догађало се исто. Главне стилске промене на нашем владарском портрету јављале су се као резултанте општег, интернационалног, организма православне уметности. Но цели овај процес — у перијоду од XIII до XV в. — најјасније се показује на српским фрескама. Оне су очуване у највећем броју, а и континуитет њихове продукције држао се дуго, скоро двеста година (1235—1429). Осим тога, српски стил је, и поред извесног закашњавања, пролазио кроз све главне развојне фазе тадашњег источног живописа. Зато се и важност српских владарских слика диже далеко изнад граница једне провинцијске уметности.

Према галерији фресака српских краљева, царева и деспота може се још најпотпуније реконструисати историја владарског портрета у православном сликарству последњих столећа Средњег Века. Зато се и надам, да ће ова истраживања бити од користи и за познавање портрета у уметностима свих земаља источне и југоисточне Европе.

Употребљени радови.

1) Извори, збирке слика и речници.

Акоминат Никита *(Νικήτας Ἀκομινάτος, Χρονικὴ διήγησις)* ex rec. I. Bekkeri, Bonnae, 1835.

Ана Комнина, Алексијада *(Ἄννα ἡ Κομνηνή, Ἀλεξιάς)*. Vol. I (књ. 1—9), ed. J. Schopen, Bonnae, 1839; vol. II (књ. 10–15), ed. A. Reifferscheid, Bonnae, 1878. Упор. и: Caroli du Cange In Annae Comnenae Alexiadem Notae Parisiis, 1670.

Антоније архиеп. новгородски, ed. П. Саввантовъ, Путешествіе новг. аеп. Антонія etc., С. П. Б., 1872.

Benjamin de Tudele, ed. P. Bergeron, La Haye, 1735.

Богдан, Јоан, Речник уз његово издање Манасијине кронике: Cronica lui Const. Manasses, Glossar, Bucureşti, ed. Sosec, 1922.

Brocquière, B., Voyage d'outre mer etc., ed. Legrand D'Aussy, Paris, Fructidore, a. XII (1804).

Властара Матије Синтагмат, ed. Ст. Новаковић, Зборник Срп. Кр. Акад. I одељ., књ. IV, Београд, 1907.

Григора Никифор *(Νικηφόρος ὁ Γρηγορᾶς, Ῥωμαϊκὴ ἱστορία)*. Vol. I, II (књ. 1—23), ed. J. Schopen, Bonnae, 1829–30; III—V (књ 24—37), ed. I. Bekker, Bonnae, 1855.

Данило архиепископ и други, Животи краљева и архиепископа српских, ed. Ђ. Даничић, Загреб, 1866.

Даничић, Ђ., Рјечник из књижевних старина српских, Биоград, 1863—64.

Du Cange, Carolus du Fresne dominus, Glossarium ad Scriptores mediae et infimae Graecitatis, I, II, Lugduni, apud Anisonios, Joan. Posuel & Cl. Rigaud, MDCLXXXVIII.

Доментијан, Живот Св. Симеуна и Св. Саве, ed. Ђ. Даничић, Биоград, 1865.

Дука *(Δούκας)*, Историја, rec. I. Bekker, Bonnae, 1834.

Душана, српског цара, Законик, ed. Ст. Новаковић, Београд, 1898.

Игњатије Смољанин, Хожденія Игн. Смольнянина (1389—1405), ed. С. В. Арсеньевъ. Православный Палестинскій Сборникъ, XII вып., 14.

Јевстатије Солунски, Говор цару Манојлу, ed. G. L. Tafel, Komnenen und Normannen, Stuttgart, 1870.

Јован из Газе и Павле Силенцијарије, Descriptio S. Sophiae, ed. R. Friedländer, Teubner, 1912.

Jorga, N., Domnii Români dupa portrete şi fresce contemporane, Sibiiu, 1930.

Кантакузин Јован (VI) *(Ἰωάννης ὁ Καντακουζηνός, Ἱστορίαι)*, ed. J. Schopen, III voll., Bonnae, 1828–32.

Кинам *(Ἰωάννης ὁ Κίνναμος)*, *Ἐπιτομή . . .*, ed. Du Cange, Parisiis, 1670.

Clavijo, Ruy Gonzales de, Vida y hazañas del gran Tamorlan (1403—1406); ed. И. И. Срезневскій, Сборникъ отдѣленія русс. яз. и слов. Имп. Акад. Наукъ, Т. XXVIII, № 1., С. П. Б., 1881.

Кодин Георгије *(Γεώργιος ὁ Κωδινός)*, управо Псеудо-Кодин *(Περὶ τῶν ὀφφικίων τοῦ παλατίου Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῶν ὀφφικίων τῆς μεγάλης ἐκκλησίας)*, rec. I. Bekker, Bonnae. 1839.

Colasanti, A., L'art byzantin en Italie, ed. Ch. Eggimann, Paris et Bestetti & Tuminelli, Milano, s. d.

Константин Порфирогенит: 1) De administrando imperio; 2) De cerimoniis aulae byzantinae. Vol. I—II ex rec. Io. Iac. Reiskii; vol. III ex rec. I Bekkeri, Bonnae, 1829—1840.

Константин филозоф, Живот Стефана Лазаревића, ed. В. Јагић, Гласник срп. уч. др., XLII (1875) 223–328.

Corippus, De laudibus Iustini Minoris, recogn. I. Bekkerus, Bonnae, 1836.

Косановић, С., Српске старине у Босни, Гласник срп. уч. др., XXIX (1871) 176.

Λάμπρος, Σ., Λευκῶμα βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων, ἐν Ἀθήναις 1930.

Леонид архимандрит, Словено-српска књижница на Св. Гори Атонској. Гласник срп. уч. др., XLIV (1877), 279.

Манасес Константин, ed. Е. Курцъ, Еще два неизданныхъ произведенія Конст. Манасси. Виз. Временникъ, Т. XII. С. П. Б., 1906, 75—76, 89–90.

Мезијер Филип, Vita Sancti Petri Thomasii . . . scripta ab oculato teste Philippo Mazzerio, Antwerpiae MDCLIX, по исписима Ђ. Даничића, Гласник срп. учен. др., XXI (1867) 277—288.

Miklosich Fr., Monumenta serbica, Viennae, ed. Guil. Braumüller, 1858.

Millet, Gabr., Monuments de l'Athos I (Monuments de l'art byzantin V.)

Молитве: I на постављање цара; II на постављање деспота и остале властеле; III за кнезове, ed. К. Невострујев, Гласник срп. уч. др., XXII (1867), 360—370.

Новаковић Стојан, Законски споменици српских држава средњега века. Београд 1912.

Okunev, N. L., Monumenta artis serbicae, I ed. J. Stern 1928; II—IV ed. Instit. Slavicum, Pragae 1930—1932.

Omont, H., Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI-e au XIV-e siècle. H. Champion, Paris, 1929.
Пајсије, патријарх, Житије цара Уроша, ed. И. Руварац, Гласник срп. уч. друштва, XXII (1867) 209—232.
Павловић, И., Грачаничка повеља. Гласник Скопског научн. др., књ. III (1928), 105—141.
Петковић, В. Р., Старине. Београд, 923.
Petković, V. R., La peinture serbe au Moyen âge. (Musée d'histoire de l'art, Monuments serbes VI). Beograd, 1930.
Пуцић, Медо, Споменици сръбски I (1395—1423) Београд 1858; II Београд 1862.
Richter, Jean Paul, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, Wien, C. Graeser 1897.
Св. Сава, Живот Св. Симеона, Списи Св. Саве, ed. В. Ћоровић (Зборник Срп. Кр. Акад. I одељ., књ. XVII) Београд-Ср. Карловци, 1928.
Савваитовъ, П., Описанiе старинныхъ русскихъ утварей, одеждъ, оружiя, ратныхъ доспѣховъ и конскаго прибора. С. П. Б., 1896.
Saunders, O. E., Englische Buchmalerei I, II, ed. Pantheon, Firenze-München, 1928.
Синодална библиотека у Москви: Фотографическiе снимки съ миніатюръ греческихъ рукописей находящихся въ московской синодальной библiотекѣ, Москва, 1862.
Стефан Првовенчани: Život Sv. Symeona od krále Stěpána, vydal P. J. Šafařík v Praze 1868. У збирци: Památky dřevního písemnictví Jihoslovanův.
Стојановић, Љ., Стари српски записи и натписи. Зборник Срп. Кр. Акад. I одељ. књ. I—III, X, XI, XIV; Београд 1902. 1903, 1905. Ср. Карловци 1923, 1925, 1926.
Стојановић, Љ., Стари српски родослови и летописи. Зборник Срп. Кр. Акад. I одељ. књ. XIV, Ср. Карловци, 1927.
Стојановић, Љ., Старе српске повеље и писма, књ. I, део 1. Зборник Срп. Кр. Акад. I одељ., књ. XIX. Београд-Ср. Карловци, 1929.
(Теодосије), Живот Св. Саве, написао Доментијан (sic!), ed. Ђ. Даничић, Биоград, 1860.
Теодосије, Похвала Св. Симеону и Св. Сави, ed. С. П. Розановъ, Извѣстія отдѣл. русс. языка и словесности Имп. Акад. Наукъ, 1911, тома XVI-го кн. 1—я. С. П. Б., 185—209.
Theophanes continuatus *(Οἱ μετὰ Θεοφάνην, Χρονογραφία)*, ed. I. Bekker, Bonnae, 1838.
Philae Manuelis, Carmina, I—II, ed E. Miller, Parisiis, 1855—57.
Vollbach, F., Salles G., Duthuit G., Art byzantin, Paris, s. d.
Франца, Г., *(Γεώργιος ὁ Φραντζῆς, Χρονικόν)*, ed. I. Bekker, Bonnae. 1838.
Цамблак, Григорије, Житије Стефана Уроша IV, ed. J. Шафарик, Гласник, срп. уч. др., књ. XI (1859), 43—94.
Чремошник, Гр., Канцелариски и нотариски списи дубровачког архива, Зборник Срп. Кр. Акад., III, 3, 1, 1932.

2) Литература.

Abramić, M., Jedan doprinos k pitanju oblika hrvatske krune. Šišićev Zbornik, Zagreb, 1929.
(Аврамовић, Дим.), Описанiе древностiй србски у светой (атонской) гори. У Београду, 1847.
Айналовъ, Д., Элинистическiя основы византiйскаго искусства. Записки имп русс. археол. общ., томъ XII, вып. III и IV, Нов. Сер., С. П. Б., 1901.
— Очерки и замѣтки по исторiи древне-русскаго искусства: IV. Миніатюры „Сказанiя" о свв. Борисѣ и Глѣбѣ Сильвестровскаго сборника. Извѣстiя отдѣл. русс. языка и словесности Имп. Акад. наукъ, 1910 г., Т. XV, кн. 3, 1—128.
— Визант. живопись XIV стол., Записки русс. археол. общ., томъ IX, 1917.
— Новый иконографический образъ Христа. Seminarium Kondakovianum, tome II, Prague, 1928, 19—24.
Alföldi, Andr., Die Vorherrschaft der Pannonier im Römerreiche etc. Fünfundzwanzig Jahre Römisch-germ. Kommisison. Berlin, Leipzig, W. De Gruyter & Co. 1929, 11—51.
Анастасијевић, Д., Година преноса моштију Св. Симеуна из Хиландара у Студеницу. Богословље I (1926) 67—79.
Андреева, М. А., Очерки по культурѣ византiйскаго двора въ XIII вѣкѣ. Rozpravy Král. české spol. nauk, tř. fil.-hist.-jazykozpyt. Nová řada (VIII). čis. 3, v Praze 1927.
Baltrušaitis, J., Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Leroux, Paris, 1929.
Бѣляевъ, Д. Ѳ., Byzantina I (1891); II (1893) отисци из Запис. русс. археол. общ. Н. С.; III посмертное изданiе, С. П. Б., 1906.
Бѣляевъ, Н. М., Украшения позднеантичной одежды. Recueil N. P. Kondakov, Prague, 1926, 201—228.
Bloch, M., Les rois thaumaturges, Strasbourg, 1924.
Brusin, Giov., Aquileia, ediz. „La Panarie", Udine, 1929.
Weigand, E., Zum Denkmälerkreis des Christogrammnimbus. Byz. Zeitschrift, XXXII Bd. 1, 63—81.
Walicki, Michał, Malowidła ścienne kościoła Sw. Trojcy na zamku w Lublinie. Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. III Warszawa, 1930.
Васић, М., Жича и Лазарица. Београд, 1928.
Wiegand, Th., Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen, Bd. III. 1: Der Latmos, Berlin, 1913.
Византiйскiя Эмали. Собранiе А. В. Звенигородскаго (Н. П. Кондаковъ) С. П. Б., 1889 (1892).
Vitzthum-Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Berlin, 1924.

Wratislaw L.-Mitrowic et N. L. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médievale orthodoxe. Byzantinoslavica III, 1 (1931) 134—176.
Wulff, O., Altchristliche und byzantinische Kunst I, II. Berlin-Neubabelsberg, 1914.
Gerstinger, H., Griechische Buchmalerei, Wien, 1926.
Гильфердингъ, А., Поѣздка по Герцеговинѣ, Боснiи и Старой Сербiи. Записки импер. русскаго географическаго общества, кн. XIII., С. П. Б., 1859.
Grabar, Andr., La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, ed. P. Geuthner, 1928.
Graeven, H., Heidnische Diptychen. Mitteilungen des kais. deutschen archaeol. Inst., römische Abt., Bd. XXVIII (1913) 198—304.
Gretserus, J., S. J., Opera omnia, tomus XII, pars posterior, Ratisbonae, 1738.
Грујић, Радосл., Фреска патријарха Макарија како уступа престо своме наследнику Антонију. Гласник Скоп. уч. др. XII (1933) 273—277.
— Легенда из времена цара Самуила о пореклу народа. Гласник Скоп. науч. др. XIII (1934) 198.
— Једна доцнија интерполација у хрисовуљи краља Владислава I за манастир Бистрицу у Полимљу. Гласник Скоп. науч. др. XIII (1934), 201.
Dalton, O. M., East christian art, Oxford, 1925.
Darkó, E., Byzantinisch-ungarische Beziehungen in der zweiten Hälfte des XIII Jahrh., Weimar, 1933.
Dvořák, M., Byzantinischer Einfluß auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, 45—73.
Derocco, A., Les deux églises des environs de Ras. L'art byzantin chez les Slaves I, 1930, 139.
Дероко, А. На светим водама Лима. Гласник Скоп. научн. др. XI (1932) 125—131.
Diehl, Ch., Manuel d'art byzantin I, II, 2-e edit., A. Picard, Paris, 1925.
Douglas, L., Storia d'arte senese, Siena, 1933.
Ebersolt, J., et Thiers, A., Les églises de Constantinople, Monuments de l'art byzantin III. Paris, 1913.
Ebersolt, J., Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines, Paris, 1917.
— Constantinople byzantine et les voyageurs du Lévant. Paris, ed E. Leroux, 1919.
— Sanctuaires de Byzance, Paris, 1921.
— Les arts somptuaires de Byzance, Paris, ed. E. Leroux, 1923.
Ивић, А., Стари српски печати и грбови. Књиге Матице Српске: 40, Нови Сад, 1910.
Jireček, C., Das christliche Element in der topogr. Nomenclatur der Balkanländer. Sitzungsberichte d. kais. Akad. d. Wiss. in Wien, philos.-histor. Classe, Bd. CXXXV, XI, Wien, 1897.
— Das Gesetzbuch des serbischen Caren Stephan Dušan. Archiv für slav. Philol., XXII, 1900, 211.
— Историја Срба, I, Превео J. Радонић, Београд, 1911.
— Staat und Gesellschaft im Mittelalterlichen Serbien. Denkschriften d. kais. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Klasse. Bd. LVI, 2, 3, (1912); Bd. LVIII, 2 (1914); Bd. LXIV, 2 (1919).
Karaman, Lj., Deux portraits de souverains yougoslaves sur des monuments dalmates du haut moyen âge. Byzantion, t. IV (1927—28), 321—336.
— Crkvica Sv. Mihajla kod Stona. Vjesnik hrv. arheol. društva u Zagrebu, N. S. XV (1928) 81—116.
— Umjetnost u Dalmaciji, XV i XVI vijek. Zagreb, izd. Matice Hrvatske, 1933.
Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Epigraphik, Freiburg im Breisigau, 1917.
Кашанин, М., Немањин Сабор на фресци у Ариљу. Политика, 1931, 5. јануар.
— Бела Црква Каранска. Старинар, III сер., књ. IV (1928).
— Манастир Добрун. Старинар, III сер., књ. IV (1928).
Кондаковъ, Н. П., Македонiя, археологическое путешествiе. Изд. Отдѣл. русс. языка и слов. Имп. Акад. Наукъ, С. П. Б., 1909.
— Изображенiя русской княжеской семьи въ миніатюрахъ XI вѣка, С. П. Б., 1906.
— Очерки и замѣтки по исторiи средневѣковаго искусства и культуры, Прага, 1929.
Ladner, Gerh., Zur Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (Ambraser Porträtsammlung). Mitteil. d. österr. Inst. für Geschichtsforschung, XLVII, Bd., 4. Heft (1933) 470—482.
Ласкарис, М., Византинске принцезе у средњевековној Србији. Београд 1928.
Laskaris, M., Influences byzantines dans la diplomatique bulgare, serbe et slavo roumaine. Byzantinoslavica III, 2 (1931) 500—510.
Lilek, E., Die Schatzkammer der Familie Hranići. Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und Hercegowina, II. B i. 125., sqq.
Lietzmann, H., Das Problem der Spätantike. Sitzungsberichte der preuss. Akademie der Wissenschaften. Hist.-phil. Kl., XXXI., (1927) 342—358.
Luccari, Giac. di Pietro, Copioso ristretto de gli annali di Rausa, Venetia, ed. A. Leonardi, 1605.
Mâle, E., L'art religieux du XII-e siècle; L'art rel. du XIII-e s. en France. Paris, ed. A. Colin, 1923.
Марковић, В., Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији. Ср. Карловци, 1920: упор. оцену В. Р. Петковића, Прилози I (1921) 160—168.
— Ктитори, њихове дужности и права. Прилози, књ. V (1925) 100—124.
Marle, R. Van, Iconographie de l'art profane. La Haye, ed. M. Nijhoff, 1931.
Martin, H., La miniature francaise du XIII-e au XV-e siècle, ed. G. Van Oest, Paris, 1923.
Месеснел, Ф., Средњевековни споменици у Охриду. Гласник Скоп. научн. др., књ. XII (1933) 157—180.
Millet, G., Portraits byzantins. Extrait de la Revue de l'art chrétien. 1911, № de nov.-déc.
— L'ancien art serbe. Les églises. Paris, ed. P. Boccard, 1919.
— Étude sur les églises de Rascie. L'art byzantin chez les Slaves I. Paris, ed. P. Geuthner, 1930, 147—194.
Мирковић, Л. и Ж. Татић, Марков Манастир, Нар. муз. у Београду, српски споменици, III, Нови Сад, 1925.
— Руденица. Прилози XI (1931) 83—112.

Мирковић, Л. и Ж. Татић, Ново откривене фреске у Маркову Манастиру код Скопља. Гласник Скоп. научн. др., књ. XII (1931) 181—191.
Myslivec, J., Ikonografie Akathistu panny Marie. Seminarium Kondakovianum V (1932) 97—118.
(Муравьевъ, А.,) Пысма съ Востока въ 1849—1850 годахъ, I, С. П. Б., 1851.
Muratoff, P., La peinture byzantine. Paris, ed. G. Crès & Cie, 1928.
Novaković, St., вѣнцѣ (στέφανος) и диадима (διάδημα) u srpskim krunidbenim ceremonijama. Rad Jugosl. akad., knj. XLIII (1878), 189—195.
Новаковић, Ст., Хералдички обичаји у Срба. Годишњица Чупићеве задужбине, VI (1884) 1—140.
Окуневъ, Ник. Л., Сербскія средневѣковыя стѣнописи. Slavia II., Roč. II (1923—24) 371—399.
— Столпы святого Георгия. Semin. Kondakovianum I (1927).
— Составъ росписи храма въ Сопочанахъ. Byzantinoslavica I (1929) 119—150 и 22 табле.
— Портреты королей-ктиторовъ въ сербской церковной живописи. Byzantinoslavica II, 1 (1930), 74—99 и 11 табли.
Okunev, N. L., Lesnovo. L'art byzantin chez les Slaves II, Paris, ed. P. Geuthner, 1930, 222—263.
— Peintures de l'église Sainte Sophie d'Ochrida. Mélanges Ch. Diehl, II, Paris, ed. Leroux, s. d. 117—131.
— Матеич, Гласник Скоп. научн. др. VII—VIII (1930) 89—118.
Orbini, M., Il regno de gli Slavi . . . Pesaro, ed. Girol. Concordia, 1601.
Ostrogorskij, G., Les décisions du „Stoglav" concernant la peinture d'images et les principes de l'iconologie byzantine. L'art byz. chez les Slaves II, 393—410.
Петковић, В. Р., Жича. Старинар. Н. Р. год. I (1906) 141—187; II (1907) 115—148; IV (1909) 27—106.
— Раваница, Београд, 1922.
— Манастир Студеница, Београд, 1924.
— Лик Св. Саве у Милешеви. Прилози VIII, (1928) 107.
— Једна српска сликарска школа XIV-ог века. Гласник Скоп. научн. др. III (1928) 51—66.
— Loza Nemanjića. Narodna Starina V, 97—100.
— Принцеза из Дечана. Правда, 6.—8. јануара 1926, стр. 17.
Петковић, В. Р. и Ж. Татић, Манастир Каленић, Београд, 1926.
— и Поповић, П., Старо Нагоричино, Псача, Каленић. Изд. Срп. Кр. Акад., Београд, 1933.
Pick, B., Die tempeltragenden Gottheiten . . . auf den Münzen. Jahreshefte des österr. archäol. Inst. VII (1904) 1—41.
Покрышкинъ, П., Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. въ нынѣшнемъ сербскомъ королевствѣ. Изд. Имп. Акад. Художествъ. С. П. Б., 1906.
Поповић, П., Западни зид цркве Раванице. Прилози V (1925) 234—239.
— Фреске ктитора у Манастиру Милешеви. Прилози VII (1927) 89—95.
— Из српских старина. Прилози X (1930) 230—232.
— и Смирнов, С., Минијатура породице деспота Ђурђа на повељи светогорском манастиру Есфигмену из год. 1429. Гласник Скоп. научн. др., књ. XI (1932) 97—110.
Prochno, J., Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei (800—1100), ed. Teubner, 1929.
Ržiga, V. F., О тканях домонголской Руси. Byzantinoslavica IV, 2, 399—417.
Руварца Иларијона Зборник I, Посебна издања Срп. Кр. Акад., књ. CIII, издао Н. Радојчић. Београд, 1934.
Sirén, Osw., Toskanische Maler im XIII Jahrh., ed. Cassirer, 1922.
Смирнов, С. и Бошковић, Ђ., Необјављене фреске XIII века у ризници манастира Студенице. Старинар III. сер. књ. 8—9 (1933—34) 335—347.
Станојевић, Ст., Српски архиепископи од Саве II до Данила II. Глас Срп. Кр. Акад. 153 (1933).
— Студије о српској дипломатици. Глас Срп. Кр. Акад. 90, 92, 94, 96, 100, 106, 110, 132.
— Архијепископ Арсеније. Гласник истор. др. у Новом Саду, св. 11, књ. V, 1. (1932) 1—13.
— Марковић, Л., Бошковић, Ђ., Манастир Манасија. Београд, 1928.
Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918.
— Die Miniaturen des serbischen Psalters, Wien 1906. Denkschriften der kais. Akad. der Wiss. in Wien, phil.-hist. Klasse, Bd. LII.
Texier, Ch. Pullan, R. P., Byzantine Architecture. London, 1864.
Толмачевская, Н. И., Фрески древней Грузии. Госуд. изд. Грузии, Тифлис, 1931.
Falke, O., Kunstgeschichte der Seidenweberei, I, II, Berlin, 1913.
Filov, B., Les miniatures de la chronique de Manassès. У збирци: Codices e vaticanis selecti XVII, Sofia, 1927.
— Geschichte der altbulgarischen Kunst bis zur Eroberung des altbulgarischen Reiches durch die Türken. ed. W. de Gruyter, Berlin und Leipzig, 1932.
Heisenberg, A., Aus der Geschichte und Literatur der Palaiologenzeit. Sitzungsberichte der bayr. Akad. der Wiss., philos.-philol. Klasse, 1920, 10 Abh.
Schlosser, Jul. von, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der kais. Akad. der Wiss., Bd. CXXIII, II, Wien, 1891.
Schramm, P. E., Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. I, ed. Teubner, 1928.
Steinberg, S. H., Grundlagen und Entwicklung des Porträts im deutschen Mittelalter. Kultur und Universalgeschichte (Зборник W. Goetz-a), Teubner, 1927, 21—31.

Résumé.

Le présent livre traite des portraits des souverains serbes du Moyen-Age. La matière en est divisée chronologiquement en quatre chapitres:

Au premier chapitre nous décrivons le portrait d'un roi inconnu de la dynastie de Zéta, de l'époque entre 1077 et 1150.

Le deuxième chapitre est consacré aux portraits des premiers Némanyides, de Némanya (mort en 1200) jusqu'à Miloutine.

Le troisième chapitre contient nos observations sur les portraits des Némanyides à partir de Miloutine (1282—1321) jusqu'à la fin de la dynastie, c'est-à-dire jusqu'à la mort du tsar Ouroche (1371).

Dans le quatrième chapitre nous avons réunis les portraits des successeurs des Némanyides, depuis 1371 jusqu'à la chute de l'indépendance nationale (1459).

Tous les portraits dont nous parlons ici — sauf une seule exception — sont peints à fresque et se trouvent dans des églises. Cette galerie de princes n'est pas conçue comme commencement d'une iconographie dynastique. Elle n'est que la base d'une plus ample histoire du portrait serbe au Moyen-Age qui, plus tard, contiendrait aussi les figures des membres du clergé et de la noblesse. Si nous traitons d'abord des portraits des souverains, c'est parce qu'ils représentent l'ensemble le plus homogène.

I. Le portrait du roi inconnu de Zéta (planche I, figure 1), dans l'église St. Michel près de Ston, de la première moitié du XII[e] s., n'a rien de commun avec les tableaux postérieurs des Némanyides. Il est un cas isolé, jusqu'à présent, qui prouve que le premier royaume serbe — même dans le cadre de l'Église catholique — a eu déjà une propre peinture.

II. Ce n'est que par les images des premiers Némanyides que commence la vraie histoire du portrait royal serbe. Les plus anciens portraits des membres de la nouvelle dynastie, celle de Rascie, se trouvent dans le trésor du monastère de Stoudenitsa (peints entre 1233 et 1234). Par la qualité, c'est surtout la fresque de la translation de Némanya qui se fait remarquer (pl. II, fig. 2, en haut). La procession des Némanyides (Némanya, Étienne le Premier-Couronné, Radoslave [?] et sa femme Anne [?]) — sur la paroi méridionale du trésor — est une œuvre de médiocre exécution (pl. II, fig. 3). A Miléchéva, deux compositions contenant des portraits royaux sont conservées: dans la nef un tableau représentant le roi Vladislave en donateur (pl. III, fig. 4), et dans le narthex la procession des Némanyides — Némanya, St. Sava, Étienne le Premier-Couronné, Radoslave et Vladislave (dont les trois derniers pl. IV, fig. 5); ces fresques de Miléchéva soint peintes vers 1240. Les plus anciens portraits des Némanyides à Sopotchani datent de 1265 environ. Le portrait en donateur du fondateur, roi Ouroche I, est fort endommagé par la restauration. La plus belle composition historique de la peinture serbe du XIII[e] s. c'est certainement la fresque représentant la Mort de la reine Anne, mère du roi Ouroche I, dans le narthex intérieur de l'église de Sopotchani (pl. IV, fig. 6; pl. V, fig. 7). Dans la même partie de l'église, on trouve aussi les portraits bien conservés du roi Ouroche I et de sa famille devant la Vierge (pl. VI,

fig. 9). Sur le seuil du XIVe s., des tableaux historiques — la Mort et la Translation de Némanya (pl. VII, fig. 10 a; pl. VI, fig. 10) — furent peints dans la petite chapelle du sud à Sopotchani.

De nombreux traits communs font paraître ces galeries des premiers Némanyides réunies par une même ligne de développement. La plupart des portraits royaux serbes du XIIIe s. sont placés dans la partie sud-ouest de la nef, le plus souvent au-dessus du tombeau du roi-fondateur du monastère. Au dessus du portrait il y a régulièrement une fresque qui manifeste la croyance du donateur à la seconde résurrection (p. ex. le tableau de la Résurrection du Christ, de la Résurrection de Lazare, du Jugement dernier). La composition du tableau serbe représentant le donateur, au XIIIe s., est remarquable par le rhytme expressif des gestes. Les saints et les personnages dont le peintre fait le portrait, forment, par leurs mouvements, un ensemble solide — toutes les figures se dirigent vers le centre spirituel du tableau, le Christ-Juge. Le roi y est représenté dans la modeste attitude du donateur qui offre, par l'intermédiaire de la Vierge, son présent, le modèle de l'église, au Christ. C'est seulement dans les portraits de Sopotchani que des éléments représentatifs sont introduits dans le tableau de donateur — le roi y reçoit l'auréole, son vêtement ressemble de plus en plus au costume officiel de l'empereur byzantin.

Le style de ces fresques est loin de représenter un tout harmonieux. Il est vrai que certains éléments stylistiques réapparaissent dans toutes les images de princes datant de cette époque, mais ils ne sont pas très nombreux. En premier lieu nous soulignons un trait commun à toutes les compositions de portrait mentionnées: on s'y aperçoit d'une grande différence entre le style dans lequel sont peints les saints, et celui que montre le portrait (au sens propre). Ce contraste se fait remarquer avec une particulière évidence dans les monastères où les figures des saints sont exécutées dans une manière librement impressionniste, p. ex. à Milééheva et à Sopotchani. Ici on voit clairement que les tendances de l'évolution des tableaux religieux et celles du portrait, à la fin du XIIIe s., vont dans des directions nettement opposées. Tandis que les images des saints se dispersent de plus en plus dans la richesse de lumière et de couleurs et dans la largeur du dessin, dans les portraits, les effets de coloris s'assoupissent considérablement, la lumière diminue continuellement, et en même temps la précission du dessin graphique ressort avec une clarté croissante.

III. Les fresques à Arilyé, fondation du roi Dragoutine, sont peintes vers 1293—95. Parmi les nombreux portraits nous ne faisons ici mention que des images de Miloutine, de Dragoutine et de sa femme Catherine (pl. VII, fig. 11 et la planche en couleur). Le changement, par rapport aux portraits antérieurs (p. ex. pl. III, fig. 4), est parfaitement évident. Le primitif tableau de donateur, avec sa largeur et sa lumière, avec la richesse de ses couleurs et la clarté de sa composition, où la figure du souverain occupe une place modeste, a disparu. Pour la remplacer, une série de portraits de prince isolés apparaît. A Arilyé, l'individualisation des figures royales a fait des progrès extraordinaires. Notre portrait de prince avait adopté de plus en plus les qualités d'un tableau représentatif. Par cela, il s'était individualisé — jusqu'à un certain point — mais en même temps il s'approchait d'une autre espèce de typisation, c'est-à-dire du portrait solennel d'empereur byzantin.

Le réalisme le plus prononcé dans l'histoire du portrait royal serbe apparaît dans les fresques du roi Miloutine (pl. IX, fig. 14; pl. XI, fig. 16). Cette limite du réalisme ne fut jamais — pas même plus tard — franchie par notre peinture ancienne.

Les images de Douchane et de ses contemporains manifestent déjà deux conceptions du portrait tout à fait contraires l'une de l'autre. Dans les mêmes

années et dans le même milieu, il apparaît parallèlement des figures de souverain réalistes et idéalisées. Le portrait de Douchane à Detchani (au-dessus du portail, pl. XIV, fig. 21), dessiné minutieusement et modelé au moyen de hachures, est un exemple typique du style réaliste et calligraphique. A Lesnovo, cependant, le procédé dans la peinture est tout à fait différent (pl. XVII, fig. 25). On y distingue à peine des restes de hachures. Les détails qu'on a vus dans le portrait de Detchani, à Lesnovo ont disparus complètement. Il n'en est resté qu'un ensemble de lignes stylisées qui mettent en évidence seulement les éléments les plus expressifs de la tête du souverain. La figure du tsar est idéalisée jusqu'à l'apothéose.

Malgré ces grandes différences qu'on remarque dans le style des portraits royaux appartenant au milieu du XIVe s., il y a aussi beaucoup de qualités communes. Toutes les images du roi Miloutine, du roi Ouroche III et du tsar Douchane se distinguet par leur caractère représentatif (pl. XV, fig. 22, 23; pl. XIII, fig. 26, 27). C'est l'élément laïque qui y domine. Dans les compositions représentant le donateur, le vrai contact du souverain avec les saints a presque disparu (pl. XV, fig. 22). Dans certaines fresques ne sont représentes que les princes seuls, contenu unique des compositions; même le petit segment avec le portrait en buste du Christ n'y est plus.

Les plus fortes tendances laïques dans l'histoire du portrait royal serbe se font remarquer dans les tableaux généalogiques des Némanvides. Entre 1320 et 1322, a Gratchanitsa, la première fresque généalogique de la dynastie serbe fait son apparition (pl. X, fig. 15). Cette intéressante composition, dérivant du schéma de l'arbre généalogique du Christ (l'arbre généalogique de Jessé), revient plus tard — dans une forme plus développée — à Petch (pl. XII, fig. 18; pl. XIII, fig. 19; datant de 1334—37 environ), à Detchani (pl. XVI, fig. 24, vers 1330) et à Mateytcha (pl. XX, fig. 29; après 1335).

IV. Les portraits expressionnistes de l'époque des tsars disparurent vite, mais leur influence sur le style des images de prince postérieures n'a pas été petite. Le riche coloris et le fin dessin se perfectionnaient de plus en plus encore dans le nouveau style du XVe s. Les seuls exemples prononcés du style de transition sont conservés dans les portraits très endommagés de l'église St. Archange à Prilep: le Roi Marko (pl. XXII, fig. 31) et son père, le Roi Voukachine.

Les portraits du prince Lazare et de sa famille, mal conservés et en outre, en partie, de mauvaise exécution, ne se signalent pas par un style particulier et prononcé (pl. XXII, fig. 32; pl. XXIII, fig. 33, 34). Ce n'est que dans les portraits du despote Étienne (1389—1427) que la variante serbe de l'école crétoise, la peinture de Ressava, atteint sa pleine expression (pl. XXIV, fig. 35, 36). La composition se fait, de nouveau, simple. Elle a conservé le caractère représentatif des vieilles images des tsars, seulement la conception en est beaucoup plus pieuse. Le contact, antérieurement perdu, entre le donateur et le saint donataire y réapparaît. Les figures des despotes de l'école de Ressava, montrent une minceur et une délicatesse exagérées de la forme, du coloris et du modelé. Leur fidélité est assurément minime, ils n'ont retenu presque aucun des signes de vrais portraits. Néanmoins, ces tableaux ont une qualité importante qui manquait aux portraits antérieurs: les portraits de despote se sont complètement fondus avec les autres saintes images, dans un ensemble stylistique homogène. Certainement, ils sont moins fidèles que les portraits de prince antérieurs, mais le contraste stylistique qui existait entre eux et les autres fresques, a disparu à présent. La fidélité du portrait fut sacrifiée à l'expression générale du style.

Il n'y a donc pas, dans la galerie des portraits royaux serbes, de vraie liaison organique de développement. Les changements dans la peinture ne se

présentent pas toujours comme conséquences directes du progrès organique des conceptions artistiques indigènes, mais la lente évolution de la peinture nationale fut souvent accélérée par l'importation de nouveautés stylistiques de l'étranger. Ces phénomènes ne diminuent aucunement la qualité et l'importance du portrait royal serbe; d'après ce qu'on peut constater sur des monuments conservés dans un état beaucoup plus fragmentaire, il en fut de même pour l'art de presque toutes les nations voisines. Les principaux changements stylistiques dans le portrait royal serbe apparaissaient comme les résultantes du développement général de l'art chez les peuples orthodoxes. Cependant, tout ce procès compliqué — dans la période qui va du XIII[e] au XV[e] siècle — ressort avec le plus d'évidence dans les fresques serbes. Elles sont conservées dans un nombre plus élevé que celles des autres nations; en outre, la continuité de leur production se porsuivit longtemps, c'est-à-dire presque deux cents ans (1233—1429). De plus, le style serbe, malgré tous les retards, passa par toutes les phases principales du développement de la peinture orientale contemporaine. C'est pourquoi la valeur des images royales serbes s'élève beaucoup au-dessus des limites d'un art provincial. Leur connaissance, sans doute, sera utile aussi à l'histoire générale du portrait du Moyen-Age.

Summary

PORTRAITS OF SERBIAN RULERS IN THE MIDDLE AGES

The material of this book is divided into four more or less self-contained wholes. This division corresponds aproximately to the periodization of the stylistic development of early Serbian art, but it is also in harmony with the chronology of the prevailing political conditions reflected in the ideological basis of the portraits of potentates.

I Portrait of the King of Zeta in the Church of St Michael near Ston

The only portait of a ruler from the dynasty which reigned in Zeta (Doclea), the first Serbian kingdom, has been preserved in the Church of St Michael near Ston. This portrait represents either Mihailo (1077–1081), the first Serbian king, or one of his successors, with the model of the church in his hands. This portrait, painted between 1077 and 1150 in a Mediterranean region of the Serbian lands, has traits of the Romanesque style.

II Portraits from Nemanja to Milutin

Portraits of Nemanja, Stefan the First-Crowned, Radoslav and Vladislav

During the 12th century the centre of the political activity of the Serbs was transferred again from Zeta to the inland regions of the Balkan Peninsula, to Raška, where a new Serbian dynasty, the Nemanjićs, was in the ascendant. The Serbs were being increasingly integrated into the cultural sphere of Byzantium and they were beginning to adopt, more and more consistently (especially in painting), Byzantine ideas.

The earliest pictures of the founder of the new dynasty, the grand lord ("Veliki župan") Stefan Nemanja (1166–1196), painted during his lifetime or immediately after his death (1199), have not been preserved. Historical sources inform us that Nemanja was represented in a Byzantine mosaic which celebrated, in one of the court palaces in Constantinople, the victories of Emperor Manuel I Comnene, and that he was also shown in the frescoes in the Serbian churches Chilandar and Studenica. The Studenica portrait was completely overpainted in the 16th century, but it apparently retained the basic features of the original composition. It is located in a niche above the burial place of Stefan Nemanja and below a fresco showing the Resurrection. Nemanja is represented as the founder, holding the model of Studenica in his hand and being presented by the

Virgin to enthroned Christ. Nemanja's sons were shown on the pilasters adjoining the niche with the founder's representation.

Another series of portraits was painted in the south chapel next to the outer narthex of Studenica in the middle of the fourth decade of the 13th century. The first Serbian Archbishop St Sava (1219–1233), Archbishop Arsenije (1233–1263), and monk Sava, the future Archbichop Sava II, were painted on the north wall of the chapel. Opposite to them were represnted, in monastic habit, Nemanja, who became a monk under the name of Simeon, and his son Stefan the First-Crowned, the first king of Raška (1217–1228). Stefan presents one of his sons – probably Radoslav, who was king from 1228 to 1234 – and his wife Ana to St Simeon Nemanja, who had already become a revered Serbian saint by that time. Remains of a cycle inspired by the life of St Simeon Nemanja have been preserved in the second zone of the wall-paintings.

Two portraits of Vladislav, the second son of King Stefan the First-Crowned have been preserved in monastery Mileševa, which he founded. On the south wall of the nave is the founder's composition, showing Vladislav, who holds a model of the church, being presented to Christ by the Virgin. The composition is painted above the founder's burial place and below a scene showing the Resurrection. On the north wall of the narthex Vladislav is shown once again holding a model of his church. Here, he brings up the rear of a procession including his elder brother Radoslav and his father Stefan the First-Crowned. The procession is continued on the east wall of the narthex, where St Sava and St Simeon Nemanja are represented standing before a picture of Christ, which is now completely destroyed.

In addition to such monumental pictures, there existed, already in the time of King Vladislav (1234–1243), portraits of the members of the Nemanjić family painted on wood, like icons, or, as historical sources tell us, on objects of applied arts.

Portraits of Uroš I

The mausoleum of King Uroš I (1243–1276), the third son of Stefan the First-Crowned, in Sopoćani contains several portraits of rulers. Here, too, the main founder's composition is painted above the founder's burial place, on the south side of the west part of the church. On the west side of the south-west pilaster is a painting of Christ, as the central figure of the composition; on the south wall is the Virgin, behind whom are St. Simeon Nemanja, St. Simon (Stefan the First-Crowned) and King Uroš I with a model of the church in his hand, while the founder's sons Dragutin and Milutin bring up the rear of the procession on the west wall. Above the portraits are the Crucifixion and the Raising of Lazarus. It is interesting that the founder's procession has become considerably more complex and that it has spread to the adjacent wall surfaces. The procession is led by two saints-rulers, whose saintliness was conveyed to their descendants, so that the entire dynasty came to be regarded as "saint-bearing". Hence even the living Serbian rulers were represented with a halo.

In the southeast corner of the narthex of Sopoćani, near the entrance to the nave, Uroš I with his heir Dragutin and Queen Jelena (Uroš's wife) with small Milutin are shown in prayer before Christ in the arms of the enthroned Virgin. A monumental historical composition "The Death of Queen Ana Dandolo" – the mother of King Uroš I – is on the north wall of the same narthex. Other members of the royal family can be identified in this picture, the basic compositional pattern of which was taken from religious scenes such as the Dormition of the Virgin or Jacob's Death. The south chapel next to the narthex is also decorated with historical compositions. As in Studenica, they represent scenes from the life of St Simeon Nemanja.

A portrait of Uroš I was painted in the southwest part of the nave of the main church of monastery Gradac. The founder's composition shows a monk (Stefan the First-Crowned?), King

Uroš I himself and Queen Jelena with a model of the church in her hands being presented by the Virgin to Christ.

The portraits of the first members of the Nemanjić dynasty share some common features, so that they may be regarded as belonging to a single line of development. The majority of these portraits are located in the southwest part of the nave, above the burial place of the ruler-founder and they are directly associated with the adjecent scenes (The Harrowing of Hell, The Raising of Lazarus, etc.) which express belief in the salvation of the buried person. The unity of these compositions, which contain an increasing number of figures in the founder's procession, is achieved by the emphatic rhythms of gestures and postures. They impart direction to the procession and define its ideological centre – the representation of Christ the Just Judge. The postures clearly emphasize the modesty and humility of the founders and of their ancestors and intercessors before Christ. Clear signs of the Serbian rulers' growing awareness of power begin to appear only in Sopoćani, where Uroš I is represented in garments closely resembling the ceremonial attire of Byzantine emperors and with a halo round his head.

The Earlier Portraits of Kings Dragutin and Milutin

The last quarter of the 13th century saw important changes in the composition of Serbian paintings of rulers and a gradual transition from the typical founder's portrait to the representative, formal image of the ruler. Evidence of these changes has been preserved in the damaged frescoes of the small chapel of King Dragutin (1276–1282) in monastery Đurđevi Stupovi, painted in 1282/1283. The fresco on the west wall shows the former King Dragutin with the model of the chapel in his hand, his son Vladislav and his wife Katarina (Katelina) in prayer before Christ. Behind them are the ruling King Milutin (1282–1321), shown in the formal frontal position usual for the portraits of Byzantine emperors, and his wife, Queen Jelena. One notices that the founder, King Dragutin, presents the model of his church directly to Christ. The saints-intercessors are not represented in front of him, as in the earlier portraits; they are now given a place on the south wall of the chapel, where they form a separate procession of Nemanjić monks.

A greatly damaged royal figure from this period, probably a portrait of King Dragutin, has also been preserved in the main church of monastery Đurđevi Stupovi.

III Portraits from Milutin to the Death of Emperor Uroš

Portraits of Milutin

King Dragutin's most important foundation, the episcopal Church of St Achillius at Arilje, was also built at the time when he ruled only the northern parts of the country (1282–1316). Almost the entire first zone in the nave and the narthex of this church are occupied by portraits of historical persons. The Nemanjić monks in prayer before Christ, the former Serbian archbishops and the Bishop of Arilje then in office are painted in the nave. The reigning King Milutin, King Dragutin with the model of the church in his hands and his wife Katarina are shown below the bust of Christ on the south wall of the narthex. St Achillius, the patron of the church, is painted near these portraits on the east wall. On the west wall are the figures of Dragutin's sons Vladislav and Urošic. In Arilje, too, the members of the Nemanjić family are grouped into monks and laymen. Moreover, they are even spatially separated here. The new conception of representative royalty is consistently incorporated into these portraits for the first time. It is manifest in their strict frontality, in the absence of emphatic gestures of supplication, and in the stress on splendid regalia and insignia. In Arilje, the rulers of Serbia are painted standing on a red cushion

(*suppedion*). Thus the Serbian royal image has become very similar to the imperial Byzantine image.

Above the portraits, in the second zone, a Serbian church council – the Council of St Simeon Nemanja – is shown among the representations of ecumenical councils. Conceived as an ideological counterpart of the great ecclesiatical councils of Byzantine emperors, Nemanja's council was meant to show that the Serbian rulers were similar to Byzantine rulers in their struggle for the preservation of true religion.

The increased Byzantine influence on the Serbian society at the end of the 13th and the beginning of the 14th century is associated with the southward expansion of the Serbian state in King Milutin's time. A major political and cultural centre of the Serbian state developed in the region of Skopje, where the Byzantine tradition was still very strong, and the growing power of the Serbian rulers encouraged them to emulate the emperors of Constantinople. They began to build more churches and the number of their portraits grew accordingly.

Several representative founder's portraits of King Milutin have been preserved in Serbian churches. In Kraljeva crkva ("The King's Church") in Studenica (1314), in Staro Nagoričino (1318) and in Gračanica (1320) the King is represented with his young wife, Byzantine princess Simonida; in the Virgin Ljeviška and in Chilandar he is shown without her. The portrait painted on the south wall of Kraljeva crkva shows the Serbian ruler proffering a model of the temple to the patron saints of the Church of SS Joachim and Anna, and, through their mediation, to Christ. In Staro Nagoričane the royal couple is represented on the north wall od the narthex. Milutin presents the model to St George, the patron of the church, and the saint gives a sword to the Serbian ruler. In Gračanica king Milutin and Queen Simonida are represented one opposite the other on the great arch in the passage between the narthex and the nave. Here, too, Milutin holds a model of the church, while angels sent by Christ place crowns upon the heads of the Serbian royal couple. Milutin's founder's paintings express less clearly the direct link between the patron saint of the curch and the portrayed king, while the representative quality of the picture is given a strong emphasis.

In the time of King Milutin portraits of rulers begin to appear in compositions of a previously unknown kind. Above the entrance to the narthex of the Church of the Ascension in Žiča (1309–1316) the King's portrait figures at the head of a procession incorporated into an illustration of the Christmas Hymn of John Damascene; in Gračanica the King is given a place at the top of the Family Tree of the Nemanjić family. Modelled after the Tree of Jesse – the genealogy of Christ – the Family Tree of the Nemanjić family is without a direct analogy in the contemporary painting of European courts. It has replaced the earlier procession of rulers-founders, where the figure of the living ruler was accorded a less prominent place – at the rear of the procession, behind his saintly ancestors. The Family Tree of the Nemanjić family shows all the important representatives of the dynasty. The figures are entwined in volutes of a burgeoning vine which stems from St Simeon Nemanja at the bottom of the composition and climbs up to the figure of King Milutin near the top. Above him are only Christ conferring blessing and angels holding royal insignia. The painting also stresses that the King is a member of the old "saint-bearing" family, worthy of some comparison to that of Christ, that he is a scion of saintly forebears, and that his authority proceeds from God himself.

Portrait of Stefan Dečanski

The founder's portrait of Milutin's successor King Stefan Dečanski (1321–1331), painted in the Church of St Nicholas at Banja near Priboj in the latter half of the 16th century, is apparently a faithful replica of a 14th century original. Among the portraits of this ruler made immediately after his death particularly striking is the painting above his reliquary near the iconostasis in Dečani. This portrait was believed to be miracle-working.

Portraits of King and Emperor Dušan

The political power of the Serbian mediaeval state was at its apogee in the time of King (1331–1345) and Emperor (1345–1355) Stefan Dušan. Parallel with the ascendancy of the state grew the cult of the ruler. This was reflected in the greater number and incresed dimensions of the ruler's portraits, in the emphasis laid on their ceremonious character, and in the idealization of the ruler's features. However, some paintings relying more closely on earlier models continued to be produced at this time.

One of the earliest portraits of Dušan as King is the one in the Family Tree of the Nemanjić family in the Patriarchate of Peć. In Bela crkva ("The White Church") at Karan, a foundation of Brajan, a Serbian feudal lord, Dušan is painted with his wife Jelena in the southwest corner of the temple, next to his ancestors St Sava, St Simeon and King Milutin. The Serbian ruler and queen are painted with their son and heir Uroš beside them on the south facade of the Church of St Nicholas Bolnički at Ohrid, on the east wall of the outer narthex in Sopoćani, and on the north wall of the Church of St Nicholas at Ljuboten. Such a "family portrait" was painted several times in monastery Dečani, the mausoleum of Dušan's father Stefan Dečanski, which was completed by Dušan himself. King Dušan, his son and his wife are shown in an illustration of the Virgin's Acathist Hymn in the second zone of frescoes in the apse of the south paraecclesion. On the south wall of the same paraecclesion, behind the representations of St Sava of Serbia, St Simeon Nemanja and King Milutin, are the portraits of the deceased King Stefan Dečanski and Dušan, who are shown holding together the model of the church, with Christ blessing them from above. The "Young King" Uroš, Queen Jelena and an unidentified young person of royal blood are painted next to these portraits on the west wall. The portraits of the founders, Stefan Dečanski and King Dušan, are painted in the narthex, above the entrance to the nave. Bent in prayer beneath a vast bust of Christ, the Serbian rulers receive scrolls from the hands of many-winged seraphs. The practice of painting the portrait of the royal founder above the entrance, or, as it used to be said, "above the threshold" was known in earlier Serbian art, and it had been taken over from the Byzantine tradition. Dušan seems to have been represented also above one of the entrances to the Church of St Sophia in Ohrid. The unassuming portraits painted "above the threshold" of the Dečani church present a striking contrast to the formal images of Dušan as Emperor and of the members of his family in the northwest corner of the narthex. Dušan is also represented as Emperor betwen his son and his father near the top of the Family Tree of the Nemanjić family on the east wall of the narthex.

This emphatically ceremonial quality is also a conspicuous feature of the portraits of Dušan's family on the south wall of the church at Meteič. A painting on the west wall of the narthex in the same church shows, as a counterpart of the Tree of Jesse, an unusual family tree of the Nemanjić family, which incorporates members of the Byzantine imperial dynasty of the Comnenes and the Bulgarian dynasty of the Asens. Dušan's most monumental portrait was painted at Lesnovo, the foundation of Despot Jovan Oliver. Above the founder's portrait on the north wall of the narthex are a vast figure of Emperor Dušan and considerably smaller figures of Empress Jelena and King Uroš. Above the Serbian Emperor is Christ, who does not confer crowns on the rulers through the mediation of angels, but sets them on their heads with his own hands. The stylization of forms and idealization of features emphasizes the majesty of the portraits at Lesnovo, and Dušan is represented almost as a deity.

The remains of a statue found in Dušan's mousoleum in the Church of the Holy Archangels near Prizren show that his portraits were also carved in stone.

Portraits of Emperor Uroš

The tradition of the representative ruler's portrait established during Dušan's reign was also fostered in the time of his successor Emperor Uroš (1355–1371). Emperor Uroš is represented beside King Vukašin in the Church of St Nicholas at Psača. These portraits reflect faithfully the political circumstances in Serbia in the period when Emperor Uroš, being childless, accepted Vukašin Mrnjavčević, a powerful feudal lord, as his co-ruler.

IV Portraits of the Successors of the Nemanjić Family

In the battle on the river Marica in 1371, which was fought to prevent the Turkish penetration into the Serbian lands, King Vukašin was killed, and the last member of the Nemanjić family, Emperor Uroš, died in the same year. The process of the disintegration of the state, begun already in the time of the Empire, led to the complete secession of a number of small states governed by local feudal potentates. Only the Mrnjavčevićs and, later, the Lazarevićs, were able to preserve the court traditions of the Nemanjić dynasty. They fostered various variants of the ruler's portrait.

Portraits of the Members of the Mrnjavčević Family

The portraits of the members of the Mrnjavčević family dating from this period have been preserved in Marko's Monastery near Skopje and in the Church of the Holy Archangel Michael in Prilep. King Marko (1371?–1395) is shown on the north door-post of the Prilep church in a white *sakkos*, which monarchs wore when in mourning for a close relative. It is clear, therefore, that the portrait of King Vukašin, Marko's father, shown on the south doorpost in a purple *sakkos*, is in fact a posthumous portrait painted soon after the Battle of Marica.

Portraits of Prince Lazar and His Son Stefan

Owing to the inroads of the Turks, the centre of the political and cultural life of the Serbs was transferred further north, to the Morava valley, which was ruled by Prince Lazar. A greatly damaged founder's composition has been preserved on the west wall of monastery Ravanica, the mausoleum of this ruler. Lazar is represented holding, together with his wife Milica, a model of the church. His sons Stefan and Vuk are painted below the model.

In monastery Ljubostinja Prince Lazar is shown next to Princess Milica, the founder of the church. Although both of them wear regal clothes and insignia, they are no longer the rulers of Serbia. Lazar was killed in the battle of Kosovo in 1389 in the defence of Christianity, and he was therefore regarded as a saint by the Serbian Church. Milica took veil soon after Lazar's death. At the time when Ljubostinja was painted, the lord of Serbia was their son Stefan, who held the title of despot from 1402. Despot Stefan is painted together with his brother Vuk on the south part of the west wall in Ljubostinja. Two angels place a crown on the head of the Serbian ruler and present him with a sword.

Despot Stefan appears with his brother Vuk in monastery Rudenica as well. He is represented holding a model of the church, while Christ's hand blesses him from the sky. The actual founders, Vukan, a feudal lord, and his wife, are painted on the south wall, but they do not hold the model of their church. In the new scheme of the founder's composition, the Serbian ruler is the mediator between his subjects and God.

Some heavily damaged portraits of Despot Stefan have also been preserved in the monastic churches of Koporin, Kalenić and Manasija. In Manasija, the Despot is shown in the frontal position presenting a model of his foundation – the mausoleum – to the Trinity in the form of three angels.

Portrait of Despot Djuradj Branković

Only one portrait of Stefan's successor Despot Djuradj Branković (1427–1456) has been preserved, and it was painted on the charter which Despot Djuradj granted to monastery Esphigmenon. At the top of the miniature is a segment of the sky with the figure of Christ-Emmanuel, under which are the figures of Despot Djuradj, his wife Irena and their children Grgur and Mara. Three other children of Djuradj are painted in the lower zone: Stefan, Kantakuzina and Lazar. The inculusion of rulers' portraits in charters was a tradition known in Byzantium; it is, therefore, likely that some of the now lost 13th and 14th century charters of Serbian rulers were also decorated with portraits.

Synthetic Review

a) Composition and Content

The basic iconographic elements of the founder's composition and of the formal portrait of the ruler were taken over from contemporary Byzantine art. A close parallel for the founder's portrait of Stefan Nemanja and for the portrait of his grandson Vladislav in Mileševa, which belong to the earliest type of the donor's picture from the time of the Nemanjić dynasty, can be found in the representation of the donor in the Iviron Gospel No. 5, which dates from the 12th century. The motif of proffering an architectural model, which appears in these pictures, is of classical origin. The specific type of Byzantine formal (ceremonial) imperial picture, very popular in Serbian art from the late 13th century onward, was also derived from the models of the late Roman Empire.

The Serbs enriched the iconographic patterns adopted from Byzantine art with new elements, adapting them to their needs, and they also introduced, as time went on, certain modificacions. A frequent source of inspiration was the copious tradition of the religious art of Orthodox Christendom. Some scenes from the 13th century biographies of Serbian saints and rulers were modelled after the scenes illustrating the life of Christ, the Virgin, and their saints. In the 14th century the genealogy of the Serbian Nemanjić dynasty was modelled after the representation of Christ's genealogy in the Tree of Jesse.

b) Costume and Insignia

The first members of the Nemanjić dynasty already wear garments and insignia which betray their Byzantine origin in their forms and ornaments. The Serbian rulers of that period wear a long chlamys, made of costly material and decorated with ornaments, over a tunic of simple cut trimmed with ornamental ribbons. King Stefan the First-Crowned and his son Radoslav are

sometimes shown wearing a crown in the form of a metal hoop. Two rows of pearls are fastened to the lateral sides of the hoop, and a fairly large decorative plaque rises above the front part. This is a characteristic element of the diadem of Byzantine despots and sebastokrators. As the son-in law of the Greek emperor Alexius III Angelos, Stefan the First–Crowned held the title of sebastokrator, and he was therefore entitled to wear such a diadem. In the portrait painted in the narthex of Mileševa, Stefan the First–Crowned is shown holding a cross in his left hand. Serbian sources tell us that the cross was an insignia of Stefan's father Nemanja. Besides, the Byzantine imperial sceptre was also in the form of a cross. The portraits seem to indicate that the first members of the Nemanjić dynasty did not use the insignia which Pope Honorius III had given to Stefan the First-Crowned together with the royal title.

The apparel of Uroš I in the portraits in Sopoćani represents an important novelty. The Serbian ruler is dressed in a robe which coresponds in many respects to the ornatus of the Byzantine emperor. He wears the purple imperial garment called *sakkos*. Important signs of imperial dignity are sewn on to it: *maniakion*, a broad collar with a *loros*, a long decorated ribbon hanging in front and at the back, thrown over the right arm. Uroš I wears a crown very similar to the domed crowns of Byzantine emperors, with rows of pearls – the *prependulia* – hanging from its edges. At the time of Uroš's son King Milutin the Serbian royal crown, as shown in portraits, was no longer different in any respect from the Byzantine imperial crown surmounted by a large gem called *orphanos*. Like Byzantine emperors, Milutin is portrayed holding a pearl-studded cross in his right hand, and an *akakia* in the form of a red scroll in his left hand. His wife Simonida, a Greek princess by birth, was the first Serbian queen to wear the same garments and insignia as Byzantine empresses. She is shown clad in a special wide-sleeved dress; she wears a *propoloma*, a high open crown, and she holds a pearl-studded staff (*baion*). From that time to the fall of the Serbian Empire Serbian rulers were portrayed in the apparel and with insignia corresponding to those of the contemporary Byzantine court. Only in Dušan's portraits the *loros* of the usual form is replaced by a *loros* crossed on the chest. Such a *loros* is known from the portraits of Byzantine emperors from the middle Byzantine period, but it is not found in the portraits of Byzantine or Bulgarian rulers of the 14th century.

After the collapse of the Serbian Empire the imperial insignia and apparel began to disappear gradually from the portraits of Serbian rulers. The differences in the apparel of the Serbian and Constantinopolitan rulers, which had vanished in the period of the ascendancy of the Serbian state, reappeared in the portraits of the Serbian despots from the house of the Lazarevićs and the Brankovićs.

c) Inscriptions Accompanying Portraits

The increased Greek influence in the period beginning with the reign of King Milutin is also apparent in the phrasing of the inscriptions written in early Serbian next to the portratis of Serbian rulers. Not even then is, however, the Greek influence exclusive; inscriptions on the portraits of King Milutin and his successors also contain elements taken over from the forms of address of West European rulers, as well as traces of some native traditions established already at the time of the first Nemanjićs.

d) Stylistic Development of the Serbian Ruler's Portrait

The study of the style and methods applied in portraiture is particularly important for the fuller understanding of the Serbian ruler's portrait. With the exception of the painting in the Church of St Michael at Ston, the style of the Serbian ruler's portrait evolved, like the other major stylistic developments of Serbian mediaeval art, within the framework of Byzantine art and followed its varied and sometimes conflicting trends.

Nevertheless, rulers' portraits usually differ in certain respects from the religious pictures in the churches in which they are painted. These differences become more conspicuous in the latter half of the 13th century. Compared with religious paintings, portraits are characterized by subdued colours and by increasingly prominent, but also balanced drawing.

At the end of the 13th and in the first decades of the next centrury the tendency towards the greatest possible accuracy in the portrayal of physical features became increasingly apparent. This realistic trend in Serbian royal portratirue reached its climax in Milutin's foundations decorated with frescoes of the Palaeologan style. His portraits are characterized by great fidelity in the represantation of materials and volumes. But this style cannot be called descriptive naturalism, for the necessary degree of idealization had been retained. At the same time, the wish to impart a representative quality to the painting led to the insistence on frontality and to the adoption of the conventions of Byzantine courtly ceremonial. The ultimate upshot of these tendencies was the loss of the limpid rhythm and compositional unity, which were such conspicuous features of the founder's processions in the 13th century.

The rulers' portraits in the church of St Nicholas Bolnički at Ohrid and above the entrance to the nave of Dečani show that the realistic approach to the sovereign's portrait was favoured in Dušan's time, too. The paintings have distinctly modelled features, the lines are austere and the colours are sombre. However, some artists holding different views were also active in Dušan's time. The representations of the members of Dušan's family at Lesnovo are characterized by a strong tendency towards the idealization of the ruler's image. The three-dimensional treatment of the head is abandoned and naturalistic details are dispensed with. Only the most expressive features of the face have been retained. They are depicted by means of a schematized pattern of elegant, stylized lines. The eyes are enlarged, the expression is full of lofty serenity. The Emperor's image almost assumes the appearance of a deity and incorporates some features characteristic of the Emperor of the Universe – Christ.

In harmony with the artistic trends of the so-called "Morava Style" in Serbian art, the portraits of the Serbian rulers dating from the late 14th and early 15th century reveal an interest in more refined colours and softer, more elegant forms. This concern for pictorial values led to a neglect of the realistic values of portraiture in the time of the despots. The slender, delicately modelled figures of the despots retain few traits of authentic portraiture. The differences between them and the other frescoes in the church, quite evident in earlier times, have now almost completely disappeared, so that the portraits form a unified stylistic whole with other wall-paintings.

(Summary made by Dragan Vojvodić)

СРЕТЕН ПЕТКОВИЋ

БЕЛЕШКЕ УЗ ДРУГО ИЗДАЊЕ КЊИГЕ ПОРТРЕТИ СРПСКИХ ВЛАДАРА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

КЊИГА СВЕТОЗАРА РАДОЈЧИЋА ПОРТРЕТИ СРПСКИХ ВЛАДАРА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ ШЕСТ ДЕЦЕНИЈА КАСНИЈЕ

УВОДНА НАПОМЕНА

За шест деценија, колико је прошло од појаве дела Светозара Радојчића *Портрети српских владара у средњем веку*, намножиле су се књиге и расправе о владарским портретима у византијској уметности, као и радови који су се односили на портрете српских владара у средњем веку. Навођење те огромне литературе преоптеретило би, међутим, коментаре ове књиге. Белешке ће због тога садржати само основне корекције које су постале неопходне, јер су у међувремену установљене неке нове битне чињенице, или су поједини фрескоансамбли прецизније датовани. Поред тога, у белешкама су наведени и владарски портрети који су између 1934. и 1994. откривени испод слојева малтера или млађих зидних слика, односно они који нису били познати у време настанка књиге.

Неке мање омашке или непрецизности у књизи од занемарљивог су значаја, па се неће ни помињати у овим коментарима.

БЕЛЕШКЕ УЗ ДРУГО ИЗДАЊЕ КЊИГЕ ПОРТРЕТИ СРПСКИХ ВЛАДАРА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

Портрет зетског краља у црквици Св. Михаила код Стона

Стр. 11–12. Владарски портрет у црквици Св. Михаила у Стону се у последње време, уз мање резерве, датује око 1080. године, јер се у зетском владару у Стону препознаје краљ Михаило (око 1055–око 1082). О томе, поред осталих, C. Fisković, Ranoromaničke freske u Stonu, *Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 12*, Split 1960, 33–49. Најјачи разлог да се ове зидне слике овако датују јесте тај што је храм посвећен св. Михаилу – арханђелу Михаилу, а то име је носио и зетски краљ из друге половине XI века (В. Ђурић, Почеци уметности код Срба, *Историја српског народа, I*, Београд 1981, 245–246, са старијом литературом. Упореди и С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 19–21).

Портрети Немање, Стефана Првовенчаног, Радослава и Владислава

сл. 9

Стр. 13. Најстарији очувани портрет Стефана Немање био би онај из манастира Милешеве, где је, око 1223, приказан као монах. О милешевским фрескама старао се св. Сава, Немањин син, па је велика вероватноћа да је он настојао да лик његовог оца буде што веродостојнији. На св. Саву као идејног творца милешевских фресака указује више аутора. Упореди о томе мишљења неких сарадника у зборнику *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 30, 62–63, 79, 88.

Ктиторска композиција са Стефаном Немањом као монахом у Богородичној цркви у Студеници потиче из 1568. године, када су старе фреске из почетка XIII века обновљене. Натпис је први објавио С. М[андић], Откривање и конзервација фресака у Студеници, *Саопштења I*, Београд 1956, 39 (омашком, година настанка ових фресака прерачуната је као 1569).

О првобитном изгледу ктиторске композиције доста је расправљано. Последњи је то учинио И. Ђорђевић (Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф, *Лесковачки зборник XXXIII*, Лесковац 1993, 161–162, са старијом литературом).

Стр. 14. Најстарије студеничке фреске завршене су између 1. септембра 1208. и 31. августа 1209. године, како се утврдило по откривеном натпису током конзерваторских радова 1951. (С. Мандић, нав. текст, 39).

Година завршетка грађења Богородичине цркве у Студеници није тачно

установљена. Већина испитивача је склона да као време настанка ове Немањине задужбине наведе крај деветe деценије XII века, па је 1986. организован и научни скуп поводом 800 година манастира Студеница. Иако се чини вероватнијим да је грађење завршено тек почетком последње деценије XII века, завршетак грађења Студенице могао би се опрезно одредити у време око 1190.

Стр. 15–16. Фрескама са ктиторским портретима из јужног параклиса студеничке спољашње припрате посебно се бавио С. Мандић (Два прилога о фрескама студеничке спољне припрате, *Зборник за ликовне уметности 2*, Нови Сад 1966, 89–95). Он такође датује ово сликарство између 1234. и 1236. године (упореди и Р. Николић, Ко је ктитор припрате Богородичине цркве у Студеници, *Саопштења XIII*, Београд 1981, 57–66).

Стр. 16–17. Од кратког циклуса посвећеног монашком животу Стефана Немање у Студеници се очувала само последња, четврта сцена, али се по остацима других сцена и по аналогијама закључило да су га првобитно сачињавале композиције: Немањин одлазак на Свету Гору, Долазак Немање у Свету Гору, Немањина смрт, Пренос Немањиних моштију у Студеницу (о томе В. Ђурић, Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле I, *Зборник радова Византолошког института VIII/2*, Београд 1964, 72–90).

Стр. 18. Постоје два савремена портрета Стефана Првовенчаног. Први је откривен при археолошким радовима на улазу у манастир Студеницу и потиче из
сл. 65 1208/1209. године. Делимично је реконструисана само глава (В. Ђурић, Портрети на капији Студенице, *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 105–112). Други лик првог краља из династије Немањића, настао за његова живота, јесте онај који се налази на северном зиду у припрати цркве манастира Милешеве.

О времену настанка милешевских фресака доста се расправљало. Оне се сада оквирно датују између 1219. и 1228. године, али се време њиховог настанка може сузити у године око 1223. (упореди В. Ђурић, Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству, *Зборник за ликовне уметности 4*, Нови Сад 1968, 82–83; С. Петковић, Настанак Милешеве, зборник *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987. 1–7, са старијом литературом).

Стр. 18–20. О ктиторском портрету из наоса манастира Милешеве види Г. Бабић, Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешеве. Значење и датовање слике, зборник *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 9–15. Овим портретом, као и портретима Немањића из припрате бавио се и В. Ђурић у недавно објављеној расправи у којој је разматрао како су се односи српске државе и Византије почетком XIII века одражавали на милешевским фрескама. В. Ђурић, Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви, *Зограф 22*, Београд 1992. 13–25.

Стр. 20. Портрет светог Саве Српског у Милешеви настао је, како је већ речено, око 1223. године, па је сасвим извесно да је насликан још за светитељевог живота.

Стр. 21. Приликом конзерваторских радова у Студеници откривени су 1968. године код манастирске капије остаци фреске са представом главе великог кнеза Вукана Немањића. Пошто су фрагменти фресака са студеничке капије стилски истоветни са најстаријим живописом у Богородичиној цркви, и овај портрет се датује у 1208/1209. годину. То је једини сачувани портрет најстаријег Немањиног сина, ако се изузму његови ликови у композицијама посвећеним животу његовог оца (В. Ђурић, Портрети на капији Студенице, *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 106–109; М. Шакота, Новооткривени натпис из Студенице, *Саопштења VIII*, Београд 1969, 87–91).

Портрети Уроша I

Стр. 22. О сопоћанским портретима краља Уроша I и његове породице последња је писала Д. Поповић (*Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 71–78). Ту се наводи и сва важнија старија литература.

Стр. 26. Конзерваторски радови и чишћење фресака омогућили су да се боље сагледа сликарство јужног (десног) параклиса уз сопоћанску унутрашњу припрату. Установило се да се кратки циклус од четири сцене у овом простору односио, као и у Богородичиној цркви у Студеници, на последње године живота Стефана Немање – његов одлазак на Свету Гору и смрт (В. Ђурић, Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле I, *Зборник радова Византолошког института* VIII/2, Београд 1964, 76–84).

Фреске у параклису св. Симеона Српског датују се у време настанка најстаријег сопоћанског живописа, између 1263. и 1268. године (В. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 23–27).

У разрушеној цркви Богородице Бистричке на Лиму, познатој и као Вољавац, на јужном зиду припрате препознао се врло оштећени портрет краља Уроша I, док је на западном зиду изгледа био приказан портрет краљице Јелене Анжујске (Ј. Илић, Црква Богородице у Бистрици – Вољавац, *Зборник за ликовне уметности 6*, Нови Сад 1970, 210–214).

Стр. 27. У манастиру Градац почетком осме деценије XIII века био је насликан такође циклус посвећен Стефану Немањи у јужном параклису уз припрату. Стари фотографски снимак Габријела Мијеа сачувао је представу Преноса Немањиних моштију, а претпоставља се да су у овом простору биле насликане још три сцене посвећене родоначелнику династије Немањића, као што је било учињено и у Студеници и Сопоћанима. (В. Ђурић, Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле I, *Зборник радова Византолошког института VIII/2*, Београд 1964, 78).

Старији портрети краљева Драгутина и Милутина

Стр. 28. Краљ Драгутин са женом Кателином био је, по свему судећи, насликан *сл. 21*
у Градцу, изгледа око 1275, на пиластрима до ктиторске композиције, али крај њихових ликова нису сачувани натписи (упореди Р. Николић, Када је и ко живописао манастир Градац, *Рашка баштина 2*, Краљево 1980, 86–93).

Стр. 28. На своду капеле краља Драгутина у Ђурђевим Ступовима код Новог Пазара уочене су после чишћења фресака четири историјске композиције: Стефан Немања предаје престо Стефану Првовенчаном, Урош I се устоличује на престо,
Краљ Драгутин се устоличује на престо и Краљ Драгутин предаје престо брату *сл. 66*
Милутину. Последња историјска композиција потврдила је датовање које је предложио С. Радојчић – 1282/1283. годину (В. Ђурић, Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле II, *Зборник радова Византолошког института 10*, Београд 1967, 131–137).

Стр. 29. Од двеју помињаних икона св. Николе са српским донаторима очувана *сл. 71*
је у Барију само једна. Тек после конзервације ове иконе 1966. године могло се установити да је на оба њена сликана слоја био приказан краљ Стефан Дечански и његов син млади краљ Душан, што се препознаје по остацима натписа. Икона је настала током треће деценије XIV века (И. Ђорђевић, О првобитном изгледу српске иконе светог Николе у Барију, *Зборник Филозофског факултета XVI*, сер. А,

Споменица Светозара Радојчића, Београд 1989, 111–123, са старијом литературом). На икони из Барија, дакле, није приказан портрет краља Милутина, иако историјски извори на то упућују (упореди В. Томић де Муро, Српске иконе у цркви светог Николе у Барију, Италија, *Зборник за ликовне уметности 2*, Нови Сад 1966, 105–124).

сл. 67 Портрет краља Милутина, његовог брата краља Драгутина и њихове мајке краљице Јелене Анжујске очуван је, међутим, на једној икони у ризници цркве св. Петра у Ватикану из последње деценије XIII века. На њој су представљени допојасни ликови св. Петра и Павла, а при дну је поље са портретима донатора – краља Драгутина и краља Милутина са стране, док је у средини њихова мајка Јелена, коју благосиља један високи црквени великодостојник (св. Никола?) (W. F. Volbach, Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom. *Orientalia christiana periodica, vol. VII, № 3–4*, Roma 1941, 480–497; М. Татић-Ђурић, Икона апостола Петра и Павла у Ватикану, *Зограф 2*, Београд 1967, 11–16).

Портрети Милутина

Стр. 30. Сликарство у манастиру св. Ахилија у Ариљу настало је 1296, како је установио накнадно арх. Ђурђе Бошковић по натпису на прстену куполе (Ђ. Бошковић, Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава, *Споменик Српске краљевске академије* LXXXVII, Београд 1938, 8–9).

Стр. 34. Све до 1952. године фреске у унутрашњој припрати цркве Богородице Љевишке у Призрену биле су највећим делом скривене слојем малтера и креча. После конзерваторских радова установљено је да је на источном зиду припрате
сл. 68 насликан краљ Милутин и да је крај њега исписан дуг натпис. На супротном, западном зиду представљени су други знаменити Немањићи: изнад врата Стефан – Симеон Немања као монах у попрсју, јужно од врата св. Сава Српски као архијереј, северно
сл. 69 од врата Стефан Првовенчани и Стефан Дечански, за кога је С. Радојчић сматрао да је то портрет краља Милутина (Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 58–63, таб. I–IV, са старијом литературом).

Фреске у Богородици Љевишкој настале су између 1310. и 1313. године (В. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 202).

Стр. 34–35. Фреске које су у Жичи насликане 1309–1316, испод куле-звоника над источним вратима која воде у припрату, нису биле у XVI веку рестаурисане. О композицији Божићна химна Јована Дамаскина са портретима краља Милутина и архиепископа Саве III види: В. Й. Джурич, Портреты в изображениях Рождественских стихир, сборник *Византия, Южные Славяне и древная Русь, Западная Европа*, Москва 1973, 247–249.

Стр. 35–37. О портретима краља Милутина и краљице Симониде из Краљеве цркве у Студеници последња је писала Г. Бабић у монографији *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 182–186).

Стр. 37–38. Портрет краља Милутина из Старог Нагоричина спомен је владареве захвалности св. Георгију због победе његовог одреда над Турцима у Малој Азији.
сл. 27 Отуда на фресци св. Георгије дарује краља мачем, а овај узвраћа светитељу моделом храма (о томе подробније: В. Ђурић, Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству, *Зборник за ликовне уметности 4*, Нови Сад 1968, 68–76). Последњи је о портретима краља Милутина и краљице Симониде у Старом Нагоричину писао Б. Тодић (*Старо Нагоричино*, Београд 1993, 118–122).

Стр. 38–44. Грачаничком Лозом Немањића посебно се бавио Б. Тодић,

(*Грачаница, Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 173–177. Упореди и E. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum. Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Bonn 1985, 20–43).

Стр. 44. О фресци краља Уроша и краљице Јелене Анжујске у Грачаници доста се расправљало и после појаве *Портрета српских владара у средњем веку*. Овој загонетној композицији посветио је недавно посебан рад Б. Тодић (Краљ Милутин са сином Константином и родитељима монасима на фресци у Грачаници, *Саопштења XXV*, Београд 1993, 7–23). Он је, чини се, проблем разрешио: на фресци су са краjева приказани Јелена Анжујска и краљ Урош I као монаси, а у средини, сада премазани плавом бојом и једва видљиви, били су првобитно окером нацртани ликови краља Милутина и његовог сина Константина. Христос Емануил над њима је обављао симболично инвеституру оца и сина двема крунама, које су касније замењене представама двеју кукулица, које Христос предаје Урошу I и краљици Јелени.

Стр. 45. После делимичног чишћења зидних слика у унутрашњој припрати католикона Хиландара откривен је испод слоја из 1804. године у другој зони источног сл. 70
зида портрет краља Милутина. На фресци, која је била верно поновљена почетком XIX столећа, он је приказан како предаје византијском цару Андронику II Палеологу три повеље са златним висећим печатима – даровнице манастиру, у присуству Андроника III. Фреске су настале кратко време пре смрти краља Милутина, највероватније 1321. године (V. Djurić, Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar, *Хиландарски зборник* 7, Београд 1989, 105–124).

Стр. 45. Још један портрет краља Милутина је препознат у композицији на своду западног травеја цркве св. Димитрија у Пећкој патријаршији настао око 1345. године. На њој је представљен Сабор св. Симеона Немање и краља Милутина – Уроша II. Док се није, уз помоћ скела, из непосредне близине видео натпис, чинило се да је у њему наведено име Уроша Г̃ (Урош III), па су испитивачи, укључујући С. Радојчића, сматрали да је уз Немању живописан лик Стефана Дечанског (упореди С. Радојчић, *Портрети*, 46–47. О томе: В. Ђурић, Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле II, *Зборник радова Византолошког института X*, Београд 1967, 141–145).

Портрети Стефана Дечанског

Стр. 45. До сада познати портрети Стефана Дечанског настали за његовог живота налазе се у цркви Богородице Љевишке у Призрену, у Хиландару и на икони из Барија (види белешке уз стр. 29, 34 и 47).

Стр. 46. Портрет Стефана Дечанског над његовим ћивотом у Дечанима био је сл. 31
до наших дана добрим делом заклоњен, па је његово изучавање било отежано. Чак се мислило да је премазиван и да не припада XIV столећу. Уместо оквирног датовања између 1338. и 1346. године, сада се сматра да је овај портрет насликан 1343. године, када су мошти Дечанског из гроба пренете у дрвени саркофаг испред иконостаса (И. Ђорђевић, Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима, *Саопштења XV*, Београд 1983, 35–43).

Стр. 46–47. На фресци Сабор св. Симеона и једног српског владара у цркви светог Димитрија у Пећкој патријаршији није приказан Стефан Дечански, већ краљ Милутин (види белешку уз стр. 45).

Стр. 47. У припрати католикона манастира Хиландара на Светој Гори у другој зони источног зида налази се портрет краља Стефана Дечанског и уз њега, можда,

портрет младог краља Душана. Ови ликови се још налазе под слојем живописа из 1804, који је у хиландарском католикону из времена краља Милутина поштовао стари распоред фресака. Композиција ова два српска владара настала је понајпре крајем треће деценије XIV века (V. Djurić, Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar, *Хиландарски зборник 7*, Београд 1989, 119–121).

Портрети краља и цара Душана

Стр. 48–50. Лозом Немањића у Пећкој патријаршији последњи се бавио В. Ђурић у књизи С. Ћирковић – В. Кораћ – В. Ђурић (*Пећка патријаршија*, Београд 1990, 140–141 са старијом литературом.) Упореди и E. Haustein, *Nemanjidenstammbaum*, 44–58.

Стр. 50–51. У Белој цркви каранској, поред портрета краља Душана и његове жене Јелене, откривени су и остаци портрета њиховог сина Уроша. То је условило да се ове фреске датују мало касније – између 1340. и 1342. (Г. Бабић, Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској, *Зограф 2*, Београд 1967, 17–19). Аутор ових зидних слика је непознат. Помишљало се да је то презвитер Ђорђе Медош, али је та претпоставка напуштена (С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 142).

Стр. 51–55. Дечанским портретима краља, односно цара Душана и његове породице бавило се у последње време више аутора. После критичког расматрања познатих натписа сматра се да су ови владарски ликови настали до 1346/1347. године (краљевски у наосу и у припрати до јесени 1343, царски у припрати 1346/1347 – упореди Г. Суботић, Прилог хронологији дечанског зидног сликарства, *Зборник радова Византолошког института 20*, Београд 1981, 113–129; Б. Тодић, О неким пресликаним портретима у Дечанима, *Зборник Народног музеја* XI/2, Београд 1982, 55–66; Г. Бабић, Les portraits de Dečani representant ensemble Dečanski et Dušan, зборник *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 273–289; З. Гавриловић, Владарска идеологија и Крштење у иконографији Дечана и Леснова, у истом зборнику, 297–306; Д. Војводић, Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати, зборник *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 265–275, 278–282, 285–297; у овим радовима и сва старија литература).

Стр. 55. У монографији Сопоћана опширније су разматрани портрети краља Душана и његове породице из сопоћанске спољашње припрате, насликани током пете деценије XIV века (В. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 89–90).

Стр. 56–57. О портретима краља Душана и његове породице у Љуботену писала је посебно З. Расолкоска – Николовска, (О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације, *Зограф 17*, Београд 1986, 45–53). Како је Душан означен у натпису као краљ, време настанка фресака у Љуботену могло се одредити до јесени 1345.

Стр. 57. Поред краља Душана, његове жене Јелене и сина Уроша, као и охридског архиепископа Николе, на јужној фасади цркве Никола Болнички у Охриду насликани су, десно од младог Уроша, св. Сава Српски и Симеон Немања. Сматра се да фреска одражава помирење Охридске архиепископије са српском црквом и династијом, па се и датира око 1345. године (В. Ђурић, Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству, *Зборник за ликовне уметности 4*, Нови Сад 1968, 76–87).

Стр. 57–59. Лоза Немањића у Дечанима, благодарећи критичким испитивањима извора, могла се прецизније датирати у 1346/1347. годину (M. Purković, Byzantinoserbica, *Byzantinische Zeitschrift 45*, Munchen 1952, 44–45; Г. Суботић, Прилог хронологији дечанског зидног сликарства, *Зборник радова Византолошког института 20*, Београд 1981, 126–135; E. Haustein, *Nemanjidenstammbaum*, 59–74).

Стр. 59. На фресци са представом Божићне химне у манастиру Матеичу, насталој око 1353, препознат је, уз лик патријарха Јоаникија, и портрет цара Душана (В. Й. Джурич, Портреты в изображениях Рождественских стихир, сборник *Византия, Южные Славяне и древная Русь, Западная Европа*, Москва 1973, 248–249). О Лози из Матеича последња пише E. Haustein, *Nemanjidenstammbaum*, 75–88.

Стр. 60. Приликом конзервације фресака у цркви Богородице у селу Кучевиште код Скопља откривени су у припрати портрети краља Душана и његове жене Јелене који се датују око 1335. године (И. Ђорђевић, Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту, *Зборник за ликовне уметности 17*, Нови Сад 1981, 82–83; З. Расолкоска-Николовска, О ктиторским портретима у цркви свете Богородице у Кучевишту, *Зограф 16*, Београд 1985, 42–44). *сл. 72*

У манастиру Трескавцу код Прилепа, чији је један од ктитора био и краљ Душан, у простору који спољашње припрате на источном зиду био је приказан изгледа његов портрет који је касније пресликан, а могао је настати између 1334. и 1343. године (Б. Бабиħ, Кој је бил и кога ктитор на живописот на егзонартексот во црквата св. Успение Богородично во манастирот Трескавец, *Стремеж 4*, Прилеп 1961, 48–51; Исти, Живописот од егзонартексот во црквата на манастирот Трескавац, на истом месту, 52–60).

На северном зиду припрате манастира Добруна сачувани су портрети краља Душана, његове жене Јелене и сина Уроша из 1343. године. Дуго времена сматрало се да ти ликови представљају кнеза Лазара, кнегињу Милицу и њиховог сина Стефана, односно да је приказан краљ Твртко са породицом. Ова омашка је била последица нетачног читања натписа о настанку живописа, јер је оштећена словна вредност године била разрешена као 1383. (најпотпуније о овоме З. Кајмаковић, Живопис у Добруну, *Старинар, н. с. XIII–XIV*, Београд 1965, 151–158).

Пре десетак година у Полошком манастиру код Кавадара откривени су, поред ктиторских портрета, и портрети краља Душана, краљице Јелене и младог Уроша. *сл. 73* Владару и његовом наследнику Христос Емануило ставља круне на главе, а краљици Јелени то исто чини један анђео. По титули краља Душана судећи, фреске Полошког манастира настале су између средине 1343. и краја 1345. године (Ц. Грозданов – Д. Ћорнаков, Историјски портрети у Полошком I, *Зограф 14*, Београд 1983, 60–66; Исти Историјски портрети у Полошком II, *Зограф 15*, Београд 1984, 88–92).

Портрет цара Душана очуван је и у цркви светог Димитрија у Пећкој патријаршији. *сл. 74* Он је насликан на јужном зиду са сином Урошем и патријархом Јоаникијем, а уз њих је и св. Сава Српски. Раније су ови ликови препознавани, јер нису очувани натписи, као портрети Ђурђа Балшића и његовог сина Константина, или Стефана *сл. 75* Дечанског са сином Душаном, односно кнеза Лазара са сином Стефаном. Необичност одеће, која треба да представља нову царску одору датује ове фреске прецизније око 1345. године (В. Ђурић, Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле II, *Зборник радова Византолошког института X*, Београд 1967, 144; Исти у књизи С. Ћирковић – В. Кораћ – В. Ђурић, Пећка патријаршија, Београд 1990, 204–205, 346). *сл. 76*

У охридској Светој Софији на источном зиду Григоријеве галерије налазили су се портрети цара Душана и царице Јелене (?) пред Христом на престолу, а уз њих

приказан је и архиђакон Стефан. Ови ликови су, међутим, очувани само у свом најнижем делу, па се о њима мало шта може рећи. Фреске у Григоријевој галерији настале су између 1350. и 1355. године (Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 84, 87).

Претпоставља се да су се портрети цара Душана, царице Јелене и њиховог сина Уроша налазили на јужној фасади Богородичине цркве у селу Сушици код Скопља. Они би се могли датовати око 1350. године. Велика оштећења, посебно горњих делова, ових портрета онемогућавају да се са сигурношћу препознају насликане личности (В. Ђурић, Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству, *Зборник за ликовне уметности 4*, Нови Сад 1968, 87).

За цркву манастира Светих Арханђела покрај Призрена, сагрgetђеној између 1348. и 1352, била су исклесана у мермеру, судећи по очуваним фрагментима, чак три портрета цара Душана. Први се налазио на самом поклопцу саркофага у лежећем ставу као такозвани „гисант". Изнад њега је била стојећа фигура цара Душана са крстом у једној и акакијом у другој руци. Трећи портрет цара Душана у клечећем ставу са сином Урошем био је исклесан, мисли се, на основу остатака скулптуре, у лунети улазног портала цркве (Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 117–119; иста, Представа владара над „царским вратима" цркве Светих арханђела код Призрена, *Саопштења 26*, Београд 1994, 25–36).

Портрет цара Уроша

сл. 77 *Стр. 61.* На фасадном зиду северног параклиса посвећеног св. Григорију Богослову у цркви Богородице Перивлепте у Охриду очуван је портрет цара Уроша, настао 1365. године. Он је приказан заједно са Вуком и Гргуром Бранковићем и тројицом охридских клирика (Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 122–123).

Портрети Мрњавчевића

сл. 78 *Стр. 62.* Загонетка са портретима краља Вукашина и краља Марка у Марковом манастиру разрешена је приликом конзерваторских радова 1964. године открићем њихових портрета на јужном зиду споља, изнад бочног улаза у цркву. И отац и син су одевени у владарску одору и држе свитке, а краљ Марко и окован рог у десној руци. *сл. 79* Фреске су настале између 1. септембра 1376. и 31. августа 1377. године (В. Ђурић, Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству, *Зборник за ликовне уметности 4,* Нови Сад 1968, 87–97, са старијом литературом; Н. Ношпал-Никульска, За ктиторската композиција и натписот во Марковиот манастир – село Сушица, Скопско, *Гласник Института за национална историја XV*, Скопје 1976, 226–227).

Осим портрета краљева Вукашина и Марка на спољашњој јужној фасади уз бочни улаз, откривени су 1970. године и портрети ових владара на северном зиду припрате. Представљени су заједно краљ Вукашин и краљица Јелена са сином Марком како приносе модел цркве патрону храма светом Димитрију који се налази на облаку (Н. Ношпал-Никульска, нав. дело, 227).

Стр. 62–63. Црвено обојена позадина налази се иза владарских портрета још и у цркви Богородице Љевишке, Белој цркви каранској, цркви св. Димитрија у Пећкој патријаршији и у Марковом манастиру.

Портрети кнеза Лазара и његовог сина Стефана

Стр. 64–65. Новије тумачење портрета кнеза Лазара и његове породице у цркви манастира Раванице, као и откриће трагова неке старије фреске испод овог портрета, довели су до уверења да је он настао највероватније око 1384–1387. године, свакако пре Лазареве смрти 1389. године (упореди Г. Бабић, Владарске инсигније кнеза Лазара, зборник *О кнезу Лазару*, Београд 1975, 65–70; Д. Тодоровић, Првобитни изглед ктиторских портрета у Раваници, *Зограф 14*, Београд 1982, 68–72).

Стр. 65–66. У Добруну није сачуван портрет кнеза Лазара, већ краља Душана (види белешку уз стр. 60).

Стр. 66–68. Портрети кнеза Лазара, кнегиње Милице и њихових синова Стефана и Вука из припрате Љубостиње датују се у новије време у период између 1402. и 1405. године (С. Ђурић, *Љубостиња*, Београд 1985, 90–92, 101–104, где је и сва старија литература).

Стр. 68. Доста је вероватно да су и у манастиру Велућу, чије су зидне слике настале око 1375, били насликани кнез Лазар и његова жена Милица. Необично је да представљени владарски пар у овој цркви, која се првобитно звала Богородица Бучјанска, нема на глави никакав знак свога достојанства (Г. Бабић, Владарске инсигније кнеза Лазара, зборник *О кнезу Лазару*, Београд 1975, 70–75; Б. Тодић, Прилог бољем познавању најстарије историје Велућа, *Саопштења XX–XXI*, Београд 1988–1989, 73–75).

У цркви Богородице манастира Наупаре код Крушевца откривени су недавно делови првобитних фресака. На источном зиду у припрати очувани су фрагменти владарске одоре. Претпоставља се да је ту био приказан деспот Стефан Лазаревић. (В. Ристић, Новооткривене фреске у цркви св. Богородице манастира Наупаре, *Саопштења 26*, Београд 1994, 141–142, 144–145).

Стр. 68–69. Сликарство у Руденици одређеније се данас датује у године између 1402. и 1405, судећи по томе што су оба брата Стефан и Вук Лазаревић заједно насликани, што се морало догодити пре 1405, откада започиње њихов сукоб (Г. Бабић, Друштвени положај ктитора у Деспотовини, зборник *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 148).

Стр. 69. Фреске у Копорину нису до данас прецизније датоване. По титули деспота коју носи Стефан Лазаревић оне се могу само оквирно датовати између 1402. и 1427. Први је о томе писао П. Поповић (Из српских старина. Датум живописа у Копорину, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор X*, Београд 1930, 232).

Стр. 69–70. Портрет деспота Стефана Лазаревића са портретима протовестијара Богдана, његове жене и брата у Каленићу настао је око 1415. године. Ктитор Богдан је био достојанственик на двору деспота Стефана (Г. Бабић, Друштвени положај ктитора у Деспотовини, зборник *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 146–148).

Стр. 71. Међу портретима откривеним на западном зиду наоса у цркви села Рамаће под Рудником 1956. године препознати су кнез Стефан Лазаревић, кнегиња Милица, кнез Лазар и један патријарх, можда Спиридон (скоро потпуно су уништени ликови Стефана Лазаревића и кнеза Лазара). Портрети чланова владарске куће Лазаревића настали су током 1392. или почетком 1393. године (Г. Бабић, О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара, *Зборник за ликовне уметности 15*, Нови Сад 1979, 151–176).

У цркви светог Николе у селу Брезови код Ивањице насликан је тридесетих година XVII века лик деспота Стефана Лазаревића на најзападнијем делу северног зи-

да наоса у првој зони. Представа Стефана Лазаревића је рађена по првобитном његовом портрету који је настао, судећи по титулацији, између 1421. и 1427. године. Поред Стефана Лазаревића приказан је и кнез Лазар на западном зиду, без кнегиње Милице (С. Петковић, Сликарство Моравске школе и српски споменици из доба турске владавине, зборник *Моравска школа и њено доба*, Београд 1968, 311–313; Р. Станић, Црква светог Николе у Брезови код Ивањице, *Саопштења XXV*, Београд 1993, 128–129, 139–140.

Портрет деспота Ђурђа Бранковића

Стр. 71–73. Есфигменској повељи деспота Ђурђа Бранковића посвећена је у новије време једна књига: П. Ивић – В. Ђурић – С. Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд 1989, 102. О портретима Бранковића види у књизи одељак В. Ђурић, Портрети византијских и српских владара на повељама, стр. 20–54.

сл. 80 Недавно проучена мало видљива Лоза Немањића на источној фасади западне куле у Студеници била је, можда, допуњена ликовима из владарске куће Лазаревића, а помишља се да су били приказани и чланови породице Бранковић (В. Ј. Ђурић, Лоза српских владара у Студеници, *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд 1992, 67–85).

Стр. 64–73. Два синтетичка рада о портретима из позног XIV и прве половине XV века употпунила су слику о карактеру српског владарског портрета те епохе и упоредо са тим дала су нова тумачења појединих владарских ликова из времена кнеза Лазара, деспота Стефана Лазаревића и деспота Ђурђа Бранковића: В. Ј. Ђурић, Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић–Бранковић, *Зборник за ликовне уметности 26*, Нови Сад 1990, 23–41; Д. Војводић, Владарски портрети српских деспота, зборник *Манастир Ресава. Историја и уметност*, Деспотовац 1995, 265–297.

Ношња и инсигније

Стр. 80–86. Ношњом српских владара у средњем веку бавио се посебно Ј. Ковачевић у књизи *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 231–254 et passim, а најновију студију о владарским инсигнијама објавила је С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, (са старијом литературом).

КЊИГА СВЕТОЗАРА РАДОЈЧИЋА ПОРТРЕТИ СРПСКИХ ВЛАДАРА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ ШЕСТ ДЕЦЕНИЈА КАСНИЈЕ

У развоју многих наука појава неке књиге имала је често преломну улогу. Некада сасвим млади аутори, други пут искусни научници, знали би да оригиналним идејама или научним приступом усмере новим путевима истраживања у својој научној области. Такве књиге, некада чак само чланци, постајали су међаши чија је појава означавала почетак новог раздобља у развоју неке научне дисциплине. За српску историју уметности таква је, нема сумње, књига *Портрети српских владара у средњем веку*, која се појавила 1934. године у Скопљу, а чији је аутор био Светозар Радојчић, за тадашњу српску научну јавност непозната личност. А и како је могао бити знан када је имао само двадесет пет година, а студирао је и завршио археологију у Љубљани, далеко од круга историчара уметности у Београду.

Дотадашња биографија Светозара Радојчића могла се свести на мало редова.[1] Рођен је 27. маја 1909. године у Сремским Карловцима, где му је отац Никола тада био професор Српске велике гимназије. Основну школу завршио је у Сремским Карловцима 1920. Од те године живео је и похађао средњу школу у Љубљани, где му је отац изабран за професора Универзитета. У том граду млади Радојчић је матурирао 1928. и студирао археологију између 1928. и 1932, са прекидом током школске 1930/1931. године, када је био студент на загребачком Свеучилишту. Летње распусте 1930. и 1931. провео је у летњој школи бечког Археолошког института у Фајштрицу у Корушкој, а 1933. по црквама, музејима и налазиштима у Градежу, Аквилеји и

[1] О животу и делу проф. Светозара Радојчића објављено је више чланака, углавном непосредно после смрти 1978. године; поред осталих и: С. Петковић, Светозар Радојчић 1909–1978, *Зборник за ликовне уметности 15*, Нови Сад 1979, 1–7; С. Ћирковић, Светозар Радојчић у српској историографији о средњем веку, ibidem, 9–13; Д. Богдановић, Стара српска књижевност у делу Светозара Радојчића, ibidem, 15–18; Р. Станић, Над делом Светозара Радојчића, *Зборник Народног музеја IX*, Чачак 1978, 321–346; F Kämpfer, Svetozar Radojčić, Südostforschungen XXXVIII, München 1979, 268–270; Д. Медаковић, Научна бдења Светозара Радојчића, *Летопис Матице српске*, књ. 424. Нови Сад 1979, 752–759; С. Ћирковић, Светозар Радојчић, *Годишњак САНУ LXXXV*, Београд 1979, 533–537; В. Ђурић, Рад и улога Светозара Радојчића, у књизи С. Радојчић, *Одабрани чланци и студије 1933–1978*, Нови Сад, 1982, 9–16, S. Kissas, Svetozar Radojčić, Βυζαντινα 11, 1982, 471–475.

У три маха је и сâм С. Радојчић оставио сведочанства о свом животу: У науци нема тачке, анкета Д. Адамовића: Ко је на Вас пресудно утицао и зашто?, *Политика*, 28. октобра 1974, 17; С. Радојчић, Љубљанске године, *Летопис Матице српске*, књ. 421, св. 3, Нови Сад 1978, 389–404; Нема свршеног посла, интервју са М. Јефтићем, *Политика*, Београд, 28. октобра 1978, 15–16.

Библиографија проф. С. Радојчића објављена је два пута у публикацији Српске академије наука и уметности и садржи скоро сав његов опус: *Годишњак САНУ LXVII*, Београд 1962, 312–316; *Годишњак САНУ LXXXIV*, Београд 1978, 377–383. Списак радова С. Радојчића до 1969. објављен је и у зборнику њему посвећеном: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, IX–XVI.

Венецији. Осим тога, усавршавао се у Бечу и у Прагу – у Институту Н. П. Кондакова и на Карловом универзитету. Тему за докторску тезу С. Радојчић је пријавио 20. априла 1934. Убрзо, те исте године, 14. маја, на основу реферата који су потписали љубљански професори Милко Кос, Балдуин Сариа и Франц Рамовш, Савет Филозофског факултета у Љубљани прихватио је као дисертацију рад младог Светозара Радојчића *Портрети српских владара у средњем веку*. За доктора филозофије био је промовисан 30. октобра 1934. године. Још те исте године, када је отишао да одслужи војни рок од девет месеци, књига се појавила у издању Музеја Јужне Србије у Скопљу као прва у серији посебних издања. Музеј се прихватио да буде издавач првенца једног младог аутора, јер је његов директор Радослав Грујић био свестан не само да се књига доста бави и средњовековним портретима из јужних области тадашње Југославије, већ и да ће објављивање таквог дела допринети угледу његовог музеја.

За ондашње услове књига о портретима старих српских владара штампана је доста солидно. Слог је био крупан и текст лако читљив, напомене, међу којима и оне на старословенском и грчком језику, прегледне, а малобројни цртежи лепо уклопљени уз текст. Једино су фотографије, снимљене већим делом по копијама, претежно биле недовољно јасне, не толико због штампарске технике, колико стога што су оштећене фреске са наслагама чађи биле полувидљиве.

У средини где су књиге из историје уметности домаћих аутора ретко објављиване, појава *Портрета српских владара у средњем веку* била је, разумљиво, запажена. Неколико приказа најпре су објавили аутори из круга познавалаца наше старе уметности, али којима то није била струка (Е. Турк, Ф. Слипичевић, Н. Жупанић).[2] То су били благонаклони прикази који су углавном препричавали садржај и служили су превасходно да подстакну интересовање за књигу, а не да оцене њене вредности.

Нешто касније појавиле су се стручне критике домаће научне јавности.[3] Доста опширну критику написао је архитекта Ђурђе Бошковић у *Гласнику Скопског научног друштва*,[4] у коме су између два светска рата објављивани веома добри прикази дела из историјских наука. Изложивши најпре укратко садржај књиге, аутор је потом указао на њене добре стране и изнео примедбе. Као веома добар познавалац уметничких споменика, које је неуморно обилазио, Ђ. Бошковић је, с разлогом, навео неке портрете који нису поменути, па ни обрађени у књизи, као и на разлоге због чега би се милешевски портрети морали датирати у године пре смрти Стефана Првовенчаног. Остала неслагања била су изложена такође без искључивости, а на више места се критичар слаже са аутором књиге. Шта више, Ђ. Бошковић констатује да је „наша млада византолошка наука добила још једног озбиљног и савесног истраживача“, да би, уз то, пророчки оценио књигу као добро

[2] E. Turk, *Jutro* 16, Ljubljana 1935, 4; Ф. Слипичевић, *Јужни преглед*, год. X, бр. 3, Скопље 1935, 135–136; N. Županić, *Etnolog*, knj. VIII–IX, Ljubljana 1936, 114–119. Последњи аутор, др Нико Жупанић, познати етнолог, при крају приказа благонаклоно је аутору најавио лепу научну будућност.

[3] Тадашњи водећи часописи у којима су објављивани критички прикази о радовима из историје уметности излазили су са закашњењем, некад знатним. Због тога се није могао установити стварни редослед појављивања критика, без обзира што је година излажења штампана на корицама часописа.

[4] Ђ. Бошковић, *Гласник Скопског научног друштва XV–XVI*, Одељење друштвених наука 9–10, Скопље 1936, 390–396. Судећи по томе што се ова критика не помиње у документима поводом избора Светозара Радојчића за доцента историје уметности у Скопљу, Бошковићев приказ се није појавио пре 1939, независно од године којом је означен тај број скопског научног часописа.

склопљену целину „која ће за дуги низ година остати база на којој ће се развијати целокупно проучавање нашег портретног сликарства“.[5]

Критика Франца Месеснела у часопису *Народна старина* била је доста уопштена и знатно краћа. У њој је, не тако јасно као код Ђ. Бошковића, одато признање младом аутору. Исто тако, уз нека мања неслагања, критичар је прихватио све важније тврдње и закључке Светозара Радојчића.[6]

Друге критике домаћих рецензената биле су строже. Вршњакиња младог Радојчића Мирјана Ћоровић-Љубинковић је у приказу у Старинару[7] сасвим сажето оценила рад, подвлачећи превасходно шта се још могло у књизи обрадити или боље испитати. У тексту, који подсећа пре на опширније тезе него разрађену критику, биле су изостављене повољне оцене.

Књига је понајмање благонаклоно дочекана од најугледнијег тадашњег српског историчара уметности проф. Владимира Петковића. Како је редовно приказивао историјско-уметничке радове из Југославије у угледном Byzantinische Zeitschrift-у, он се осврнуо и на дело Светозара Радојчића о старим српским портретима.[8] Без икаквог признања аутору, описујући садржај књиге, он јој је успут упутио неколике недобронамерне замерке, углавном неосноване, и то на њене небитне делове. То је изазвало реакцију младог аутора, који је у следећем броју Byzantinische Zeitschrift-а објавио кратку белешку о неоснованости овакве критике,[9] али је В. Петковић остао при својим тврдњама.[10]

Књига Светозара Радојчића оцењена је још лошије када је професор Владимир Петковић писао реферат приликом избора аутора *Портрета* за доцента на скопском Филозофском факултету 1939. године. Износећи само три, по његовом мишљењу, пропуста, он уопштено тврди да у књизи има много нетачности које повлаче за собом и погрешне закључке. Штавише, одричући вредност и другим објављеним Радојчићевим радовима, званично први човек српске историје уметности закључио је у свом реферату да „Др Светозар Радојчић, кустос Музеја у Скопљу нема ни формалних, ни научних квалификација за доцента хисторије уметности“.[11]

Инострана научна јавност оценила је, међутим, књигу *Портрети српских владара у средњем веку* много повољније. Са одобравањем су њену појаву кратко пропратили П. Е. Шрам и Г. Н. Јорга,[12] а похвалне приказе написала су и два тада најугледнија историчара византијског сликарства Г. Мије и Н. Л. Окуњев.

У белешци о књизи, штампаној изгледа још у првој половини 1935,[13] Габријел Мије је дао сажет преглед садржаја Радојчићевог дела, да би свој текст завршио сасвим језгровито: „Господин Радојчић је на почетку. Он није знао да се заклони од сваке критике. Али, он је у овој књизи показао драгоцене особине. Он има широко знање и обрадио је ову богату и важну материју јасно, оштроумно и исцрпно.“ Ове

[5] Ibidem, 396.

[6] F. Mesesnel, *Narodna starina 34*, Zagreb 1934, 213–215.

[7] М. Љубинковић, *Старинар III*, сер. XII, Београд 1937, 111–113.

[8] V. Petković, *Byzantinische Zeitschrift 35*, 1, Leipzig – Berlin 1935, 248–249.

[9] S. Radojčić, Berichtigung, *Byzantinische Zeitschrift 36*, 1, Leipzig – Berlin 1936, 281–282.

[10] V. Petković, Entgegung, *ibidem*, 282.

[11] Документи о овом избору сачувани су у заоставштини покојног проф. Радојчића, коју сам користио благодарећи предусретљивости његових ћерки.

[12] P. E. Schramm, *Historische Zeitschrift*, Berlin 1935, 397; G. N. Jorga, *Revue du Sud-Est Européen XII*, Bucareşti 1935, 60–61.

[13] *Académie des inscriptions & belles-lettres*. Comptes rendus des séance de l'année 1935, Paris, Bulletin d'avril-mai, 159.

речи морале су охрабрити младог Радојчића, јер их је написало перо научника великог угледа међу тадашњим византолозима.

Још у већој мери могла му је дати подстицај повољна критика Николаја Љвовича Окуњева.[14] С једне стране Радојчић је гајио посебну оданост према руском научнику који му је био учитељ приликом боравка у Прагу, а са друге стране Окуњев се једини, осим њега, стварно бавио српским средњовековним портретом.[15] Без пристрасности, са мером и уз поштовање ауторове личности, и Окуњев је изнео неколике примедбе и неслагања са закључцима у књизи, али је одлучно на крају написао: „Строго научни метод, разнострано осветљавање питања, лепо познавање литературе, јасан и тачан језик излагања сведоче да Радојчић стоји на добром путу и да ће његови будући радови без сумње донети много интересантног и важног.“[16]

Када се данас прочитају стручни прикази Радојчићеве књиге *Портрети српских владара у средњем веку*, неупућеног читаоца изненадиће претежно строг критички тон свих рецензената. Али то није било уперено, уз изузетке, посебно према младом аутору *Портрета.* Научна критика између два светска рата није болећиво обасипала ауторе млаким и двосмисленим похвалама, као што се усталило у нас у последњих пола века, већ је озбиљно и неподмитљиво, некад и немилосрдно, анализирала одређено дело. Отуда и све критичке опаске на прву књигу Светозара Радојчића нису биле највећим делом знак лоше воље критичара, већ уобичајена реакција на новообјављену књигу. Неке критичке примедбе биле су оправдане, о другима се могло расправљати, док су неке очигледно биле знак ненаклоњености. На поједине тачно уочене пропусте оправдано је указано: изостављени су владарски портрети из Богородице Бистричке и неки из Пећке патријаршије (Ђ. Бошковић, В. Петковић), ктиторске композиције и светитељски ликови уз њих нису довођени у међусобну везу (Н. Окуњев), а милешевске фреске су настале нешто раније него што је С. Радојчић сматрао (Окуњев, Бошковић, М. Љубинковић). Могло се, исто тако, расправљати да ли су модели у рукама ктитора стварно постојали (Месеснел). Ситничарске су биле примедбе о краткоћи бављења Милутиновим портретом из Хиландара (В. Петковић), или омашци у опису епископа у једној композицији сабора у Ариљу (М. Љубинковић, В. Петковић), док је било нетачно да је одбачена у тексту студеничка донаторска композиција због рестаурације из XVI века (М. Љубинковић), или да аутор није знао за монографију манастира Каленића (В. Петковић).

Поменут је и један терминолошки неспоразум: критичари (Окуњев, Бошковић, Петковић) одрицали су исправност употребе појма „импресионистички“ у Радојчићевом објашњавању неких стилских одлика, што им се чинило нелогичним у историјском контексту. (Шта би данас рекли када се без устезања користе појмови као готичка фаза барока или барокни романтизам?) Критика је углавном обраћала пажњу на тачност појединог податка, сасвим ретко на битне новине књиге. У обиљу нових чињеница и тумачења могао се пронаћи неки непрецизно наведени или изостављени податак, поготову код једног сасвим младог аутора, али је то било споредно за процену књиге као целине, јер су њени битни закључци и тада, као и са-

[14] N. L. Okunev, *Byzantinoslavica VII*, Praha 1936, 317–320.

[15] У периоду пре Другог светског рата једино се још М. Кашанин интересовао за српски средњовековни портрет. Његов чланак о тој теми, посвећен не само представама владара, већ и племића и црквених личности, био је у ствари само кратак есеј (Српски средњевековни портрет, *Уметнички преглед*, 9, Београд 1938, 357–361).

[16] *Byzantinoslavica VII*, 320.

да, стамено стајали. Док је већина позитивних приказа истицала стручне квалитете аутора и изражавала наду у његову будућност као научника, једино су Ђ. Бошковић и Г. Мије истакли превасходно вредност саме књиге. Чак ни они, међутим, нису у овом делу видели велику прекретницу у развоју српске историје уметности, што оно несумњиво јесте. Истини за вољу, најчешће је потребно временски се удаљити да би се спознало право значење неке нове појаве, али се данас чини да су *Портрети српских владара у средњем веку* у тој мери унели нови дух у српску историју уметности да се то морало и тада приметити. Можда се овај неспоразум може најлакше објаснити тиме што се ово дело појавило сувише рано у средини која за то још није била припремљена.

Српска историја уметности средњег века, посматрана као целина, тридесетих година XX века није пружала охрабрујућу слику. Ова научна дисциплина, која се са муком извлачила из скута историје, имала је у то време мали број посленика, још мање правих истраживача. Прво име тадашње историје уметности професор Владимир Петковић прешао је зенит својих могућности и његово интересовање за археологију (Стоби, Царичин град), издавање записа и натписа и припрема књиге *Serbia sacra*[17] одвлачили су га од истинских проблема средњовековне српске уметности. Неки испитивачи су углавном престали да се баве споменицима средњег века (Милоје Васић),[18] код других су научна интересовања била подељена (Ђ. Мано-Зиси, Л. Мирковић),[19] трећи су постали жртве разноликих интересовања (М. Кашанин).[20] Архитекте су били много предузетнији у истраживању старих цркава и делом тврђава, у чему је нарочито предњачио Ђурђе Бошковић – који је у том раздобљу написао своје најзначајније радове и живу научну активност крунисао монографијом архитектуре манастира Дечана пред сâм улазак Југославије у Други светски рат.[21]

Портрети српских владара у средњем веку младог Радојчића разликовали су се у много чему од свих, уосталом врло ретких, књига из историје уметности које су до тада код нас биле објављене. Била је то, најпре, прва књига која је разматрала један прави уметнички проблем нашег средњовековног сликарства током највећег успона старе српске државе – од почетка XIII, па до средине XV века.[22] Таква изучавања су

[17] Због политичких прилика у којима се живело после Другог светског рата, ова веома корисна књига није се могла објавити под тим насловом, већ јој је био наметнут преопширан и безличан наслов *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа* (Београд, Српска академија наука, 1950, 499 стр. и 1105 сл.). Зла срећа пратила је ову књигу, јер аутор због болести није могао да се стара у пуној мери при њеном издавању, што се одразило како у великом броју штампарских грешака, тако и у изразито лошој графичкој опреми.

[18] Средњовековном српском уметношћу проф. Милоје Васић бавио се истина само повремено, али његови научни доприноси били су драгоцени. Међутим, приближно од почетка четврте деценије нашег века интересовања знаменитог археолога за стару српску уметност су пресахла (упореди Р. Марић, Библиографија радова др Милоја М. Васића, *Старинар, н. с., VII–VIII*, Београд 1956–1957, XIX).

[19] Професор Ђорђе Мано-Зиси је управо тих година своја основна интересовања преносио на касну антику и рану Византију, а проф. Лазар Мирковић се у раздобљу између два светска рата бавио и старом српском уметношћу, али је превасходно био заокупљен својим радом на Теолошком факултету (В. Ђурић, Лазар Мирковић као историчар уметности, предговор књизи Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, VIII et passim).

[20] Милан Кашанин је имао књижевних амбиција, а у области ликовних уметности занимала га је превасходно ликовна критика, а мање средњовековна и новија српска уметност, као и страно сликарство.

[21] Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* I, Архитектура, Београд 1941.

[22] Истина, у књизи се говори о портрету краља Михаила из друге половине XI столећа, али он је усамљен и хронолошки и стилски, па се у суштини Светозар Радојчић бави представама српских владара од почетка XIII до средине XV века.

била отежана већ тиме што је то захтевало познавање иконографског репертоара свих српских цркава са очуваним фрескама, при чему се није могло избећи да се неке зидне слике датују, односно да се њихово хронолошко одређење преиспита. Ово је све било повезано са напорним теренским радом, јер се до многих цркава тешко доспевало.

Посао је чинила сложенијим и околност да је врло богату историјско-уметничку грађу требало повезати и објединити с политичким и културним приликама у којима је живела српска држава средњег века. У књигама које су се до тада појављивале у српској средини, скоро искључиво монографијама појединих манастира (*Раваница, Студеница, Марков манастир, Каленић, Манасија и др.*),[23] све је било поједностављено, јер су поглавља носила јасне и увек исте наслове – Историја, Архитектура, Иконографија, Стил. У тим књигама историјска догађања се нису преплитала са историјско-уметничким, што се у књизи са насловом *Портрети српских владара у средњем веку* никако није могло избећи. Исто тако, при разматрању овако широког проблема аутор је морао да поседује дар уопштавања, јер би се у противном изгубио у мноштву рукаваца које радознали, а неискусни дух одвлаче од главног тока излагања.

Срећом, на својим студијама, а и при усавршавању у Прагу и Бечу, Светозар Радојчић је овладао строгим научним методом којим је он дисциплиновано прожео цео свој рад. Заслуга за то припада и његовим професорима и менторима, у којима се преплитала и руска критичност и немачка методичност, оличене у Н. Л. Окуњеву, Р. Егеру и Б. Сарији.

На питање како је млади истраживач изабрао тему за свој докторски рад не може се дати поуздан одговор. Чини се, међутим, да су два разлога при овоме била пресудна. На студијама у Загребу, у летњем семестру школске 1930/1931, израдио је код професора Ферда Шишића семинарски рад „Портрети наших владара (до смрти цара Уроша 1371)".[24] Овај студентски рад био је добро оцењен и тада је могла да се код младог Радојчића зачне замисао да се тој семинарској теми свесрдније посвети. Да се ова идеја отелотвори много је свакако допринела околност што се Светозар Радојчић две године касније нашао у Прагу у Институту Кондаковиануму код Н. Л. Окуњева. Овај истакнути византолог свога времена, који је добро познавао српске споменике управо је био написао кратку, али значајку студију о српском средњовековном портрету,[25] па се тек дипломирани студент из Љубљане могао обратити за савет поводом своје теме правој личности. То је, чини се, пресудно утицало на Светозара Радојчића да се коначно определи за докторску тезу о српском средњовековном владарском портрету.

Бирајући ову тему, он се прихватио веома тешког задатка. То је могао да учини само млад човек који се упуштао у авантуру трагања без устезања, а пун самопоуздања, што најчешће недостаје старијим са много више научног искуства. То је велика предност амбициозне младости која неустрашиво приступа замишљеном послу, ма како он био тежак, и којој је свако море до колена.

Сада када се, са временске удаљености од шест деценија, посматра ово сасвим рано дело Светозара Радојчића, његове вредности могу се много поузданије проце-

[23] В. Петковић, *Манастир Раваница*, Београд 1922, 77; Исти, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 82; Л. Мирковић-Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 76; В. Петковић – Ж. Татић, *Манастир Каленић*, Вршац 1926, 90; С. Станојевић – Л. Мирковић – Ђ. Бошковић, *Манастир Манасија*, Београд 1928, 58 и XXIII таб.

[24] В. Ђурић, Рад и улога Светозара Радојчића, 10.

[25] Н. Л. Окунев, Портреты королей - ктиторов в сербской церковной живописи, *Byzantinoslavica* II, Praha 1930, 74–99.

нити, него што су то могли да учине савременици, некада оптерећени и личним предрасудама према аутору. Без претеривања се може рећи да је то била прва модерно замишљена књига о средњовековном сликарству у српској историји уметности.[26] Тим делом је заправо ова, за наше прилике млада, наука ухватила корак са најплодотворнијим токовима европске научне мисли. Било би претерано рећи да је тиме прекинуто заостајање српске историје уметности у односу на ову науку која се неговала у Немачкој или Француској, али као што је то претходно учинио Милоје Васић, показало се да су и у тадашњим српским, доста уским, интелектуалним круговима могући озбиљни домети, којих се не би одрекла ниједна средина, макар она била и европска.

Једна од главних врлина Радојчићевог младићског дела је његова спремност и способност да се бави правим, сложеним проблемом у великом временском распону од преко два и по столећа. У највећем делу до тада објављених студија о српским средњовековним фрескама аутори су се препуштали дугим, успављујућим описима шта је и на ком зиду насликано и какве је боје доња, а какве горња хаљина. Писати о стилским особеностима било је нека врста непријатне обавезе која се обављала, чинило се, преко воље. Чак ни заинтересованост за иконографска истраживања није била превелика. Доста млако наводиле би се, најчешће уопштено, иконографске паралеле које нису водиле неком закључку битном за оцену уметничког дела или ансамбла. При том је иконографија – помоћна наука историје уметности – добијала у раду много угледније место него што га заслужује. Све то је рушила прва књига Светозара Радојчића својим расправним приступом, јер је унела свежину у устајалу атмосферу тадашње српске историје уметности, у много чему оптерећену провинцијалним духом. Већ у првој целини, „Опис и коментар портрета" види се велика разлика у односу на дотадашњи приступ дескрипцији и излагању основних чињеница. Млади аутор, разуме се, и сâм описује ликове српских владара, јер је то услов експозиције, али је ово за њега само повод да трезвено и учено расправља о многим успутним, а важним проблемима – о датовању портрета, о историјским околностима њиховог настанка, о вези портрета са савременим литерарним изворима, о њиховим стилским одликама и сродностима с оновременим византијским, па и европским сликарством. При свему томе, он поуздано влада историјским чињеницама, разликује удео појединих мајстора у истом ансамблу фресака и без тешкоћа тражи и налази античке паралеле за неке појавне облике које је стари Рим завештао Византији.[27] Очигледно, учени коментари су сасвим потиснули описе у овом одељку, а фина запажања при описивању појединих ликова чине чак и ове делове текста занимљивим и корисним.

Следећа целина у *Портретима српских владара у средњем веку* посвећена је систематском прегледу основне теме. Сем дела о композицији и садржини портрета, судећи по поднасловима о ношњи, инсигнијама и натписима, чинило би се да је ово поглавље бар једним делом такође описне природе. Међутим, и овде се млади Радојчић носи са правим проблемима и текст је изразито расправног карактера. То нарочито долази до изражаја када аутор језгровито уопштава два и по века дуг развој српских донаторских композиција. Јасно сагледавајући да ове композиције имају не

[26] О проблемима српске средњовековне архитектуре написао је М. Васић сјајну књигу расправног карактера (*Жича и Лазарица.* Студије из српске уметности средњег века, Београд 1928, 256), која је за историју старог српског градитељства имала пионирску улогу.

[27] Околност да је Светозар Радојчић студирао у Љубљани археологију, а потом се усавршавао код Егера и Сарије, омогућила му је да се упозна добро са римском и касноантичком уметношћу, што се благотворно одразило при тражењу праузора за српски средњовековни владарски портрет.

само сродност са одговарајућим у Византији и византијском културном кругу, већ и своје претходнике у античком свету, он уверљиво показује еволуцију српског владарског портрета и донаторских композиција. То је тим пре био тежак подухват, јер сличних студија није било, уз изузетак оне Н. Л. Окуњева, па је аутор, хтео или не, био упућен да уопштава без узора и непосредног упоређивања и да сачини праву компаративну студију. На тим страницама не наслућује се да их исписује рука младог човека који тек улази у свет науке.

Таквом зрелошћу и надмоћним владањем грађом одише и последње поглавље *Портрета* – „Стилски развој српског владарског портрета“. На само седам страница, истина великог формата, млади докторант је сагледао и бритко одредио основне одлике стилског преображаја портрета српских владара од краљевских у XIII веку, преко царских средином XIV, да би завршио деспотским у првој половини XV столећа. Уздржано и лапидарно, избегавајући замке родољубивих излива, Радојчић непогрешиво одређује карактер српског владарског портрета. При том су први пут стилске одлике анализиране помно, на прави начин, без овешталих фраза и неразумевања бити сликарског поступка.

Када се прочита и последња страница овог текста, и за нестручњаке, а посебно за познаваоце, остаје запитаност како је било могуће да један тако млад човек, који је тек завршио студије, поседује таква знања, такав префињен осећај за уметничка дела, да уме тако јасно да уочи проблеме и на њих дâ уман одговор. При том, његово излагање је јасно, спокојно, однеговано, па се већ у овом тексту јасно уочава ауторов велики литерарни дар, који ће се касније још изразитије исказати. Несумњиво, у питању је био не само изузетно обдарен млади човек, већ и личност са великом радном способношћу. Било је потребно не само доспети до свих старих српских цркава, често тешко доступних у неким забитима, и боравити у њима ради проучавања, већ је требало и да се месецима седи по библиотекама да би се прегледале историјски и књижевни извори, као и прилично обимна домаћа и страна литература. Ипак, благодарећи срећном споју ауторове надарености и велике радне дисциплине, српска историја уметности добила је првом књигом Светозара Радојчића значајно, прекретно дело.

Шездесет година после појаве *Портрета српских владара у средњем веку* може се поставити питање колико је време наудило овој књизи. Ово је тим пре сврсисходно што је од средине нашег столећа нагли развој српске историје уметности многа претходна дела из живог тока науке увео у мирну луку историографије. Ова књига је, међутим, остала неозлеђена, штавише непревазиђена. Откривени су, истина, нови портрети, нека старија датовања су измењена, благодарећи конзерваторским напорима угледале су светло дана неке некад невидљиве појединости, па и наносима малтера скривене фреске, написане су нове студије о неким портретима и историјским композицијама у старом српском сликарству. Све то, ипак, само допуњава Радојчићеву јасну и одмерену слику о старом српском владарском портрету, али је битније не мења.

Књига *Портрети српских владара у средњем веку* остала је тако, попут неких дела класика европске историје уметности, заједно са Радојчићевом каснијом синтезом *Старо српско сликарство* (1966), уграђена у саме темеље српске науке и културе.

NOTES TO THE SECOND EDITION OF THE PORTRAITS OF SERBIAN RULERS IN THE MIDDLE AGES

In the six decades that have passed since the publication of Prof. Radojčić's book, Serbian history of mediaeval art has made considerable advances, and, consequently, our knowledge of the portraits of Serbian rulers in the middle ages has become more extensive. Some of the portraits have been more accurately identified, some others have been dated more precisely, and a number of rulers' portraits have been discovered during the conservation works carried out since 1934. It is therefore necessary to draw attention to at least some of the major results of research which are of importance for the study of the material discussed in Prof. Radojčić's book.

Portrait of the King of Zeta in the Church of St Michael at Ston

The portrait in the church of St Michael at Ston is now thought, with fewer reservations, to represent King Mihajlo, the namesake of the patron of the church, and the frescoes in the church are consequently dated into 1080.

Portraits of Nemanja, Stefan the First-Crowned, Radoslav and Vladislav

After the discovery of an inscription in the drum of the dome of the Church of the Virgin in Studenica, which contains a reference to the year 1208/1209, the paintings in this foundation of Simeon Nemanja were precisely dated. One of the painters also made portraits of Stefan, a grand lord („Veliki župan") and the future King Stefan the First-Crowned, and of his brother Grand Prince Vukan on the wall of the north tower near the west gate of the monastery. Remains of these portraits were discovered in 1968.

Another portrait of King Stefan the First-Crowned, this time as the reigning monarch, is painted in the narthex of Mileševa, which was decorated with frescoes between 1219 and 1228, or, more precisely, c. 1223. King Stefan is shown with his successor and co-ruler Radoslav, while Vladislav is painted in the narthex and in the nave merely as a founder.

The cycle dedicated to the monastic life of St Simeon Nemanja painted in Radoslav's chapel in Studenica (1233–1235) and in the chapels of St Simeon Nemanja in Sopoćani (1263–1268) and Gradac (beginning of the eighth decade of the 13th century) seems to have consisted of four scenes: Nemanja's Departure for Mount Athos, Nemanja's Arrival on Mount Athos, Nemanja's Death and the Translation of Nemanja's Relics to Studenica.

Portraits of King Uroš I

Greatly damaged figures of King Uroš and Queen Jelena, painted at the beginning of their reign, have been discovered in the southwest corner of the narthex of the ruined Church of the Virgin Bistrička (Voljavac).

Early Portraits of Kings Dragutin and Milutin

Remains of figures thought to represent King Dragutin, his wife Katalina and young Milutin have been preserved on the pilaster of the south wall, left of the founder's composition, in monastery Gradac.

After the cleaning of the vault of King Dragutin's chapel in Đurđevi Stupovi near Novi Pazar four historical compositions became visible above the already known portraits: Simeon Nemanja Presenting the Throne to Stefan the First-Crowned, Uroš I Enthroned, King Dragutin Enthroned and King Dragutin Presenting the Throne to his Brother Milutin.

The portraits of Kings Milutin and Dragutin and their mother Helen of Anjou are painted as donors on a Serbian icon of St Peter and Paul from the last decade of the 13th century, now in the treasury of the Church of St Peter in Vatican.

Portraits of King Milutin

When the frescoes in the inner narthex of the Church of the Mother of God Ljeviška in Prizren were cleaned in 1952, a portrait of King Milutin was discovered on the east wall. St Sava, St Simeon, King Stefan the First-Crowned and Milutin's son Stefan, the future King Stefan Dečanski, were represented on the west wall. These portraits were painted between 1310 and 1313.

After a careful study of the Srbian council painted c. 1345 on the vault of the west bay in the Church of St Demetrius in the Patriarchate of Peć it was established that the painting represents the Council of St Simeon Nemanja and King Uroš II Milutin.

At the time when Prof. Radojčić was writing his book there were already visible, in Gračanica, traces of two small figures with halos between the representations of King Uroš I and Queen Jelena in monastic habit. They were painted under the bust of Christ Emmanuel, who hands them monk's cloaks with cowls. These two figures have been recently identified as King Milutin and his son Konstantin.

Portraits of King Milutin and Emperors Andronicus II and Andronicus III have been discovered on the east wall of the narthex of the Chilandar katholikon. The Serbian king is shown as presenting to Emperor Andronicus II three charters with gold seals. These portraits were painted between 1320 and 1321. Milutin's portrait, painted on the south wall of the nave of the Chilandar katolikon, which had been known before this discovery, dates from the same period. King Stefan Dečanski and a figure probably representing Young King Dušan were painted on the east wall of the narthex during the third decade of the 14th century.

Portraits of Stefan Dečanski

Apart from the portraits in the Church of the Mother of God Ljeviška and Chilandar, Stefan Dečanski is shown on a silver-mounted icon which has been preserved in the crypt of the Bari Cathedral. It has been established that King Stefan Dečanski and his son Young King Dušan were represented in prayer before St Nicholas on both painted layers of this icon.

The portrait of Stefan Dečanski above his reliquary near the iconostasis in Dečani was hidden by the later iconostasis until recently. It was apparently painted in 1343, when the relics of this saintly king were accorded a place in the vicinity of the altar.

Portraits of King and Emperor Dušan

One of the earliest portraits of King Dušan and Queen Jelena has been discovered on the north wall of the narthex of the Church of the Virgin in the village of Kučevište near Skopje. Since Uroš was not painted at their side, the portraits are dated into c. 1335.

The frescoes in the Bela crkva ("The White Church") at Karan have been dated into the period between 1340 and 1342 on the basis of a barely discernible figure of small Uroš next to Dušan's portrait in this church.

It seems that a portrait of King Dušan, the restorer of the monastery, was painted on the east wall of the outer narthex of monastery Treskavac. The portrait may have been made between 1334 and 1343 and it was overpainted later.

It has long been supposed, because of a misreading of an inscription, that the portraits of rulers on the north wall of the narthex of monastery Dobrun in Bosnia represent either Prince Lazar, Princess Milica and their son Stefan, or else King Tvrtko with his family. It has been established, however, that these portraits show Queen Jelena, small Uroš and King Dušan, and that the church was decorated with frescoes c. 1343.

The portraits of Dušan, his wife Jelena and son Uroš at Ljuboten were painted before the autumn of 1345, as shown by the traces of the inscription in which Dušan is referred to as king. The portraits of Dušan's family on the facade of the church of St Nicholas Bolnički at Ohrid also date from the time of Dušan's reign as king, or, more precisely, from 1345. Next to them are the figures of St Nicholas and Nikola, the Archbishop of Ohrid, on one side, and the Serbian saints Sava and Simeon Nemanja on the other side.

About ten years ago portraits of King Dušan, his son Uroš and Queen Jelena, painted between 1343 and 1345, were discovered, next to the founder's portraits, in monastery Pološko near Kavadarci. The Serbian ruler and young Uroš are crowned by Christ Emmanuel, while Queen Jelena is crowned by an angel.

When the founder's inscriptions in Dečani were interpreted accurately, it became clear that the paintings in the narthex were completed in 1346/47, and those in the nave in 1347/48. The ruler's portraits in the south paraecclesion and the portraits of Stefan Dečanski and Dušan in the narthex above the entrance to the nave were completed by the autumn 1343, while Dušan's family on the north wall of the narthex and the Family Tree of the Nemanjićs were painted between spring 1346 and autumn 1347.

The rulers' portraits on the south wall of the Church of St Demetrius in the Patriarchate of Peć date from about 1345. The figures next to St Sava represent, to all appearances, Serbian Patriarch Joanikije, Emperor Dušan and his son Uroš.

Portraits of Emperor Dušan and Patriarch Joanikije have also been identified in the scene of Damascene's Christmas Hymn in monastery Matejić in Skopska Crna Gora.

Portraits of Emperor Uroš

A portrait of Emperor Uroš, painted between the Serbian feudal lords Vuk and Grgur Branković and three clergymen from Ohrid, dating from 1365, has been preserved on the facade of the paraecclesion of St Gregory in the Church of the Virgin the Peribleptos (St Clement) at Ohrid.

Portraits of the Mrnjavčevićs

Two portrait ensembles have been discovered recently in Marko's Monastery near the village of Sušice in the neighbourhood of Skopje. Very damaged representations of King Marko and his parents King Vukašin and Queen Jelena, who hold the model of the church and present it to St Demetrius, the patron of the church, have been preserved on the north wall of the narthex. The figures of King Marko and King Vukašin are also painted at the south entrance to the church. The frescoes of Marko's Monastery are dated into 1376–1377 on the basis of the founder's inscirpiton, which has been discovered recently.

Portraits of Prince Lazar and His Son Stefan

The founder's portraits of Prince Lazar and his family in monastery Ravanica are now dated into the period from 1384 to 1387, or 1389 at the latest. It would seem that Prince Lazar and Princess Milica can also be identified among the figures painted on the west wall of the monastic church of Veluće.

The portraits painted on the west wall of the nave in the Church of St Nicholas in the village of Ramaća in the foothills of Rudnik are supposed to represent Prince Stefan Lazarević, his mother Princess Milica, Prince Lazar, and, perhaps, Patriarch Spiridon. These frescoes may have been painted in the course of 1392 or in the spring of 1393.

The portraits in Ljubostinja were painted between 1402 and 1405. The portraits of Despot Stefan and Lord Vuk at Rudenica also date from that time. Stefan's portrait at Koporin is still broadly dated into the period 1402–1427, while the paintings in monastery Kalenić, including the portrait of Despot Stefan Lazarević, are dated today to c. 1415.

Despot Stefan Lazarević was painted on the north wall of the Church of St Nicholas in the village of Brezova near Ivanjica in the 1630s. It is almost an identical copy of the original portrait painted in the same place between 1421 and 1427. On the west wall, near Despot Stefan, is shown his father Prince Lazar.

(Summary made by Dragan Vojvodić)

SVETOZAR RADOJČIĆ'S PORTRAITS OF SERBIAN RULERS IN THE MIDDLE AGES SIX DECADES LATER

Portraits of Serbian Rulers in the Middle Ages, the doctoral thesis of the twenty-five year old Svetozar Radojčić, defended at the Faculty of Philosophy in Ljubljana on the 14th of May 1934 and published in Skopje in the same year, is of crucial importance for the development of the studies of Serbian mediaeval art. When this book appeared, however, its real importance, as the reviews of Yugoslav scholars show, was not fully appreciated. Even Đurđe Bošković and France Mesesnel, who, in spite of certain critical remarks, expressed a favourable view of it and endorsed its conclusions, did not see in it a work of major importance. Some other scholars – like Vladimir R. Petković, then the greatest authority on the history of Serbian art – hardly tried to conceal their dislike of the author and his book. Radojčić's work seems to have appeared in a community still not ready to appreciate its real value and its innovations. Foreign scholars expressed a much more favourable view of the book. It was received with approbation by P. E. Schramm and G. N. Jorga, and Gabriel Millet and Nikolay Lvovich Okunyev, then the two most distinguished historians of Byzantine painting, wrote commending reviews of it.

It is not very clear what made Svetozar Radojčić chose the mediaeval portraits of Serbian rulers for his special field of study. He evinced an interest in this subject while still an undergraduate, but the event that must have exercised the decisive influence on his choice of this subject was the period of study which he spent in the Institute Kondakovianum in Prague under N. L. Okunyev, the author of the only fairly thorough study of the portraits of Serbian royal founders which had been published up to that time. There can be no doubt, however, that Svetozar Radojčić by the mere choice of this subject showed readiness to take on an exceptionally difficult task. The study of historical portraits demanded not only a thorough knowledge of early Serbian art, but also an ability to correlate this rich material with the political and cultural conditions prevailing in the Serbian medieval state.

In an effort to accomplish this challenging task Radojčić had to overstep the narrow boundaries of the scholarly approach then current in Serbian history of art. Instead of concentrating on detailed description, he subordinated all the sections of his book to an effort to solve the essential problems of his subject. Therefore his masterly descriptions, although full of interesting details, are selective and made subservient to the main thrust of argument; his unquestionable talent for analysis is such that he never allows himself to be sidetracked or tempted to waste attention on unimportant details. Already in this first phase, Radojčić's work is characterized by an exceptionally systematic, consistent and disciplined approach. Particularly remarkable is his gift for the synthetic grasp of a problem, a quality for which he was to become widely known in scholarly circles.

This gift becomes particularly apparent when he gives a succinct general survey of the nearly three-century long development of the Serbian donor's composition, tracing its roots not only in Byzantine painting, but also in classical art. In both the descriptive and discursive parts of his study, Radojčić devotes great attention to the style and artistic traits of the portraits he discusses. He traces the stylistic evolution and associates it with the problems of content and with the broader ideological basis of the ruler's portrait in particular epochs. With this methodological innovation Radojčić began to dismantle the ingrained view that the study of style and iconographic analysis were completely dissociated and that the latter should consist of mere descriptions and meagre comments.

There can be no doubt that the excellent training Svetozar Radojčić received as a student and during his postgraduate work in Prague and Vienna enabled him to deal successfully with the numerous problems presented by his subject, although he was a very young scholar at that time. The first names to be mentioned in this context are those of his professors N. L. Okunyev, R. Egger and B. Saria, who exemplify the Russian critical spirit and the German methodological thoroughness. Still, the main value of this book is primarily a result of Radojčić's exceptional talent, of his youthful eagerness and courage to respond to the challenge of an arduous task, and of his patient research both in the field and in the library.

If we view today, from the chronological distance of six decades, the *Portraits of Serbian Rulers in the Middle Ages* as an early work of Svetozar Radojčić, we realize, more fully than earlier, that it was the first book in the Serbian history of art to use the modern approach in the study of mediaeval painting. With his work this branch of learning, quite new in Serbia at that time, was incorporated into the living stream of contemporaneous European scholarship. The vigorous later development of the Serbian history of mediaeval art, particularly remarkable since the middle of the present century, has rendered many earlier works obsolete, so that they have passed into the domain of historiography. Radojčić's book on early Serbian portraits, however, has not been superseded and it has retained its full value. The subsequent discoveries and contributions to knowledge have supplemented rather than radically modified Radojčić's clear and considered study of the early Serbian ruler's portrait.

(Summary made by Dragan Vojvodić)

PORTRAITS OF SERBIAN RULERS IN THE MIDDLE AGES

LIST OF ILLUSTRATIONS

Colour Plates

Black-and-White Illustrations

РЕГИСТАР

НАПОМЕНА: када је одређени појам поменут само у фусноти у регистар је уношен број стране на којој се та фуснота налази и број саме фусноте, а када се неки појам јавља и у основном тексту и у фусноти у регистру је бележен само број стране

Регистар израдио:
Драган Војводић

ТАБЛЕ У БОЈИ

ТАБЛЕ ЦРНО-БЕЛЕ

COLOUR PLATES

BLACK–AND–WHITE ILLUSTRATIONS



I Зетски краљ Михаило Војислављевић, црква Светог Михаила у Стону, око 1080.



II *Краљ Стефан Првовенчани, Милешева, припрата, око 1223.*



III *Краљ Стефан Првовенчани и краљ Радослав, Студеница, спољашња припрата, јужни параклис, око 1235.*



IV *Краљ Милутин, Ариље, припрата, 1296.*



V *Краљ Милутин, Грачаница, 1318–1321.*



VI *Краљица Јелена, мали Урош и краљ Душан, Добрун, око 1343.*



VII *Лоза Немањића, Дечани, 1346–1347.*



VIII *Кнез Лазар и кнегиња Милица, Љубостиња, 1402–1405.*



1) Симеон Немања као ктитор, Богородичина црква у Студеници, наос, 1568.



2) Св. Симеон Немања, Стефан Првовенчани, краљ Радослав и краљица Ана, Богородичина црква у Студеници, спољашња припрата, јужни параклис, око 1235.



3) Св. Симеон Немања, детаљ са сл. 2.



4) Краљ Радослав, детаљ са сл. 2.



5) Сцене из житија Симеона Немање и ликови архиепископа Саве I и Арсенија, Богородичина црква у Студеници, спољашња припрата, јужни параклис, око 1235.



6) Дочек моштију Симеона Немање у Студеници, детаљ са сл. 5.



7) Богородица приводи Христу Владислава као ктитора, Милешева, наос, око 1223.



8) Владислав, детаљ са сл. 7.



9) Св. Симеон Немања, Милешева, припрата, око 1223.



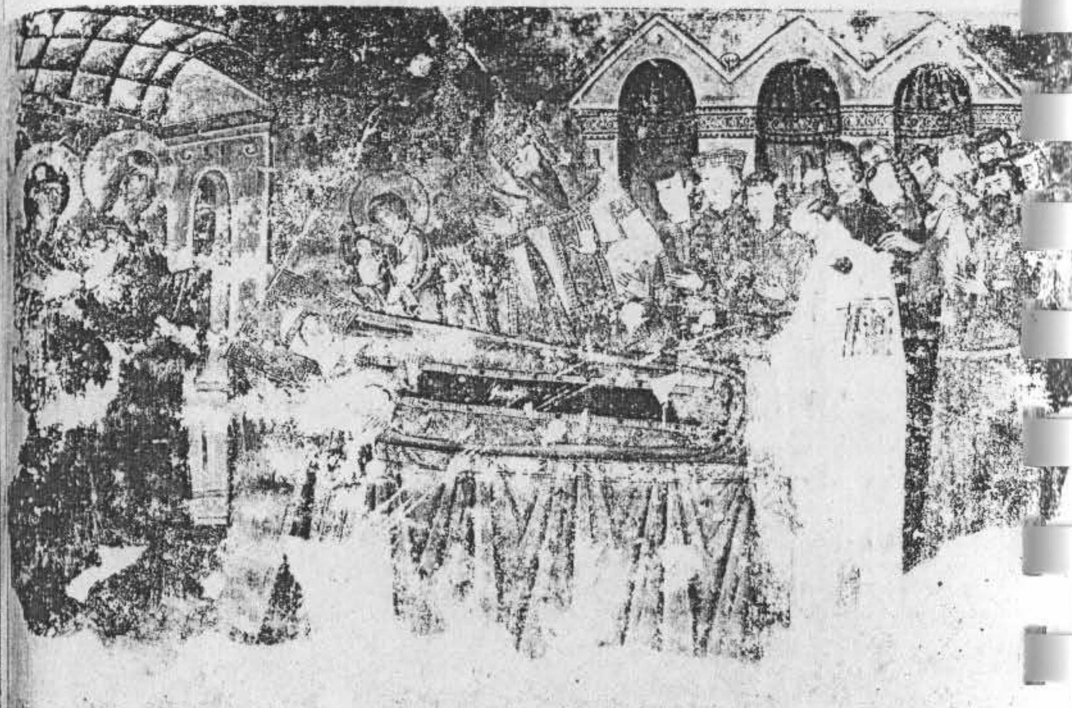
10) Владислав као ктитор, Милешева, припрата, око 1223.



11) Радослав као престолонаследник, Милешева, припрата, око 1223.



12) Краљ Стефан Првовенчани, Милешева, припрата, око 1223.



13) Смрт краљице Ане, мајке Уроша I, Сопоћани, припрата, 1263–1268.



14) Краљ Урош I, детаљ са сл. 13.



15) Смрт Јакова оца Прекрасног Јосифа, Сопоћани, припрата, 1263–1268.



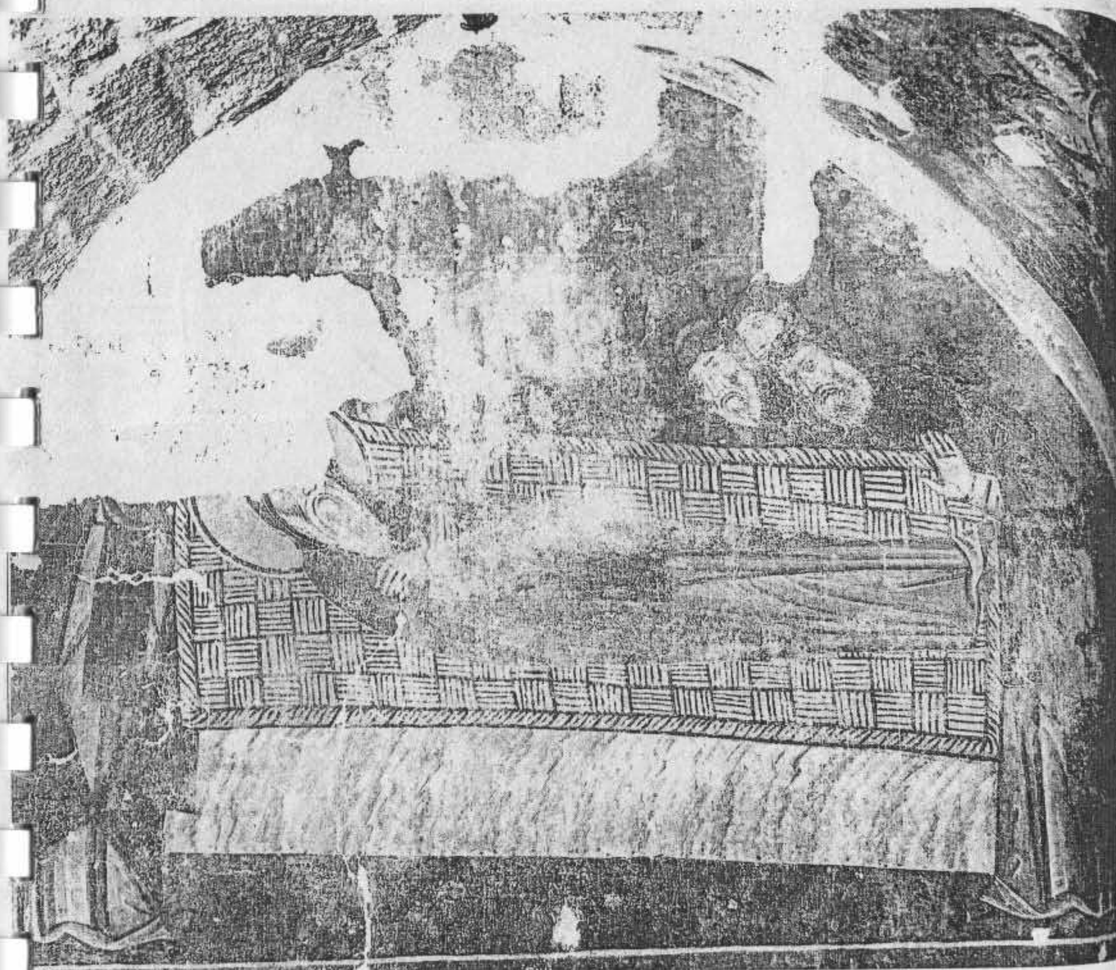
16) Св. Симеон Немања, Стефан Првовенчани, краљ Урош I, млади краљ Драгутин и Милутин, Сопоћани, наос, око 1270.



17) Млади краљ Драгутин, краљ Урош I, мали Милутин и краљица Јелена пред Богородицом, Сопоћани, припрата, 1263–1268.



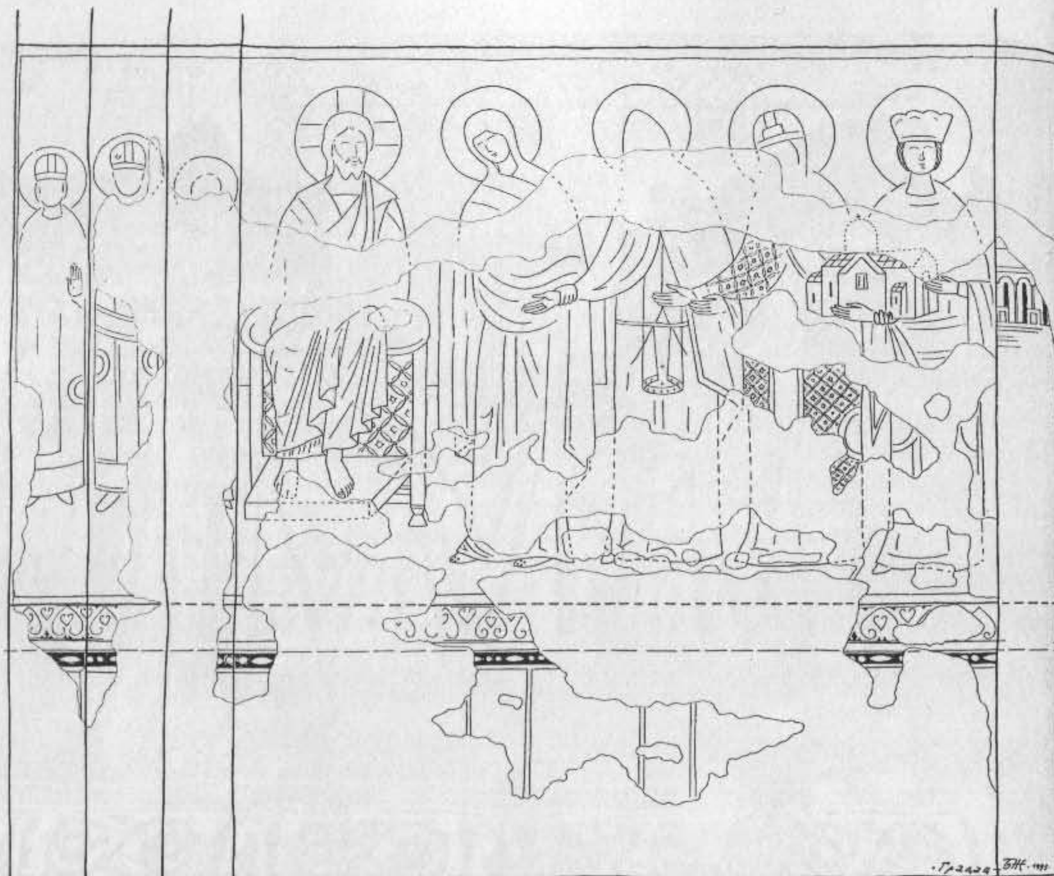
18) Краљ Урош I са сином Драгутином, Сопоћани, припрата, 1263–1268.



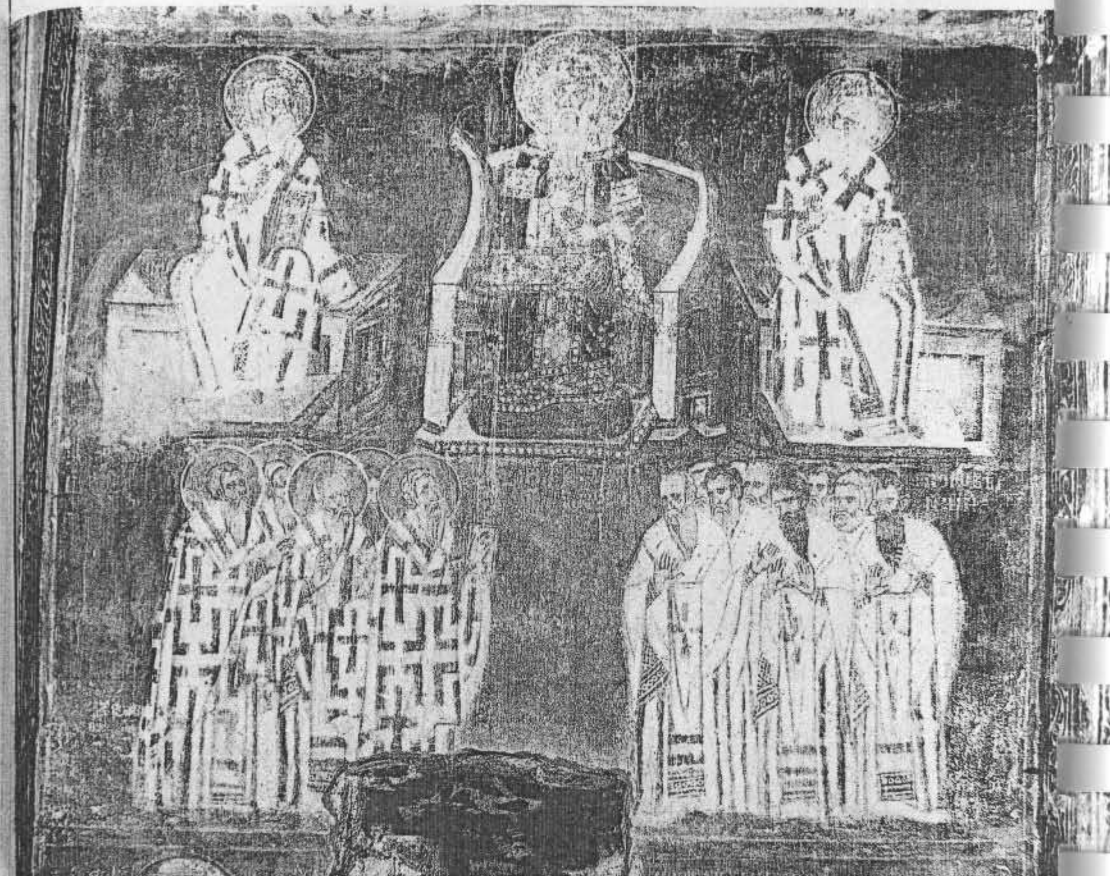
19) Немањина смрт, Сопоћани, параклис св. Симеона Немање, 1263–1268.



20) Пренос моштију св. Стефана Немање у Студеницу, Сопоћани, параклис св. Симеона Немање, 1263–1268.



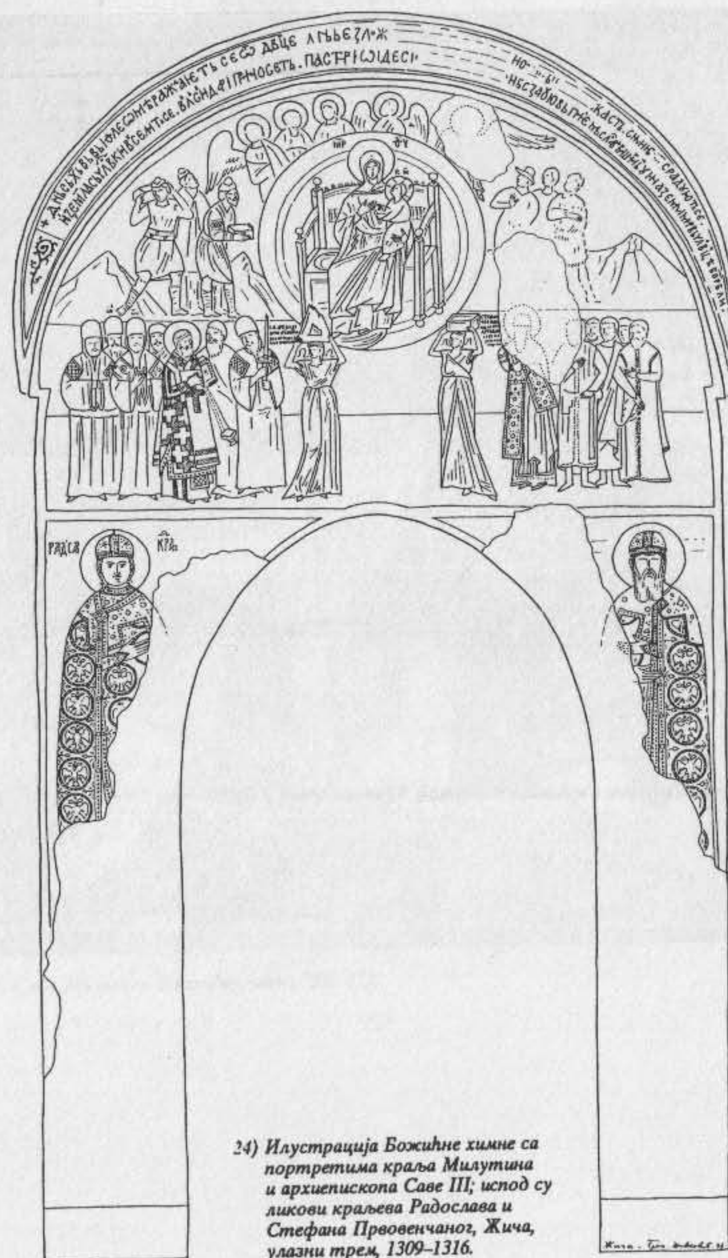
21) Богородица приводи Христу Стефана Првовенчаног (?), Уроша I и краљицу Јелену; лево су млади краљ Драгутин, његова жена Кателина (?) и брат Милутин, Градац, око 1275.



22) Сабор св. Симеона Немање, Ариље, припрата, 1296.



23) Краљ Милутин, краљ Драгутин и краљица Кателина, Ариље, припрата 1296.



24) Илустрација Божићне химне са портретима краља Милутина и архиепископа Саве III; испод су ликови краљева Радослава и Стефана Првовенчаног, Жича, улазни трем, 1309–1316.



25) Краљ Милутин и краљица Симонида, Краљева црква у Студеници, 1314.



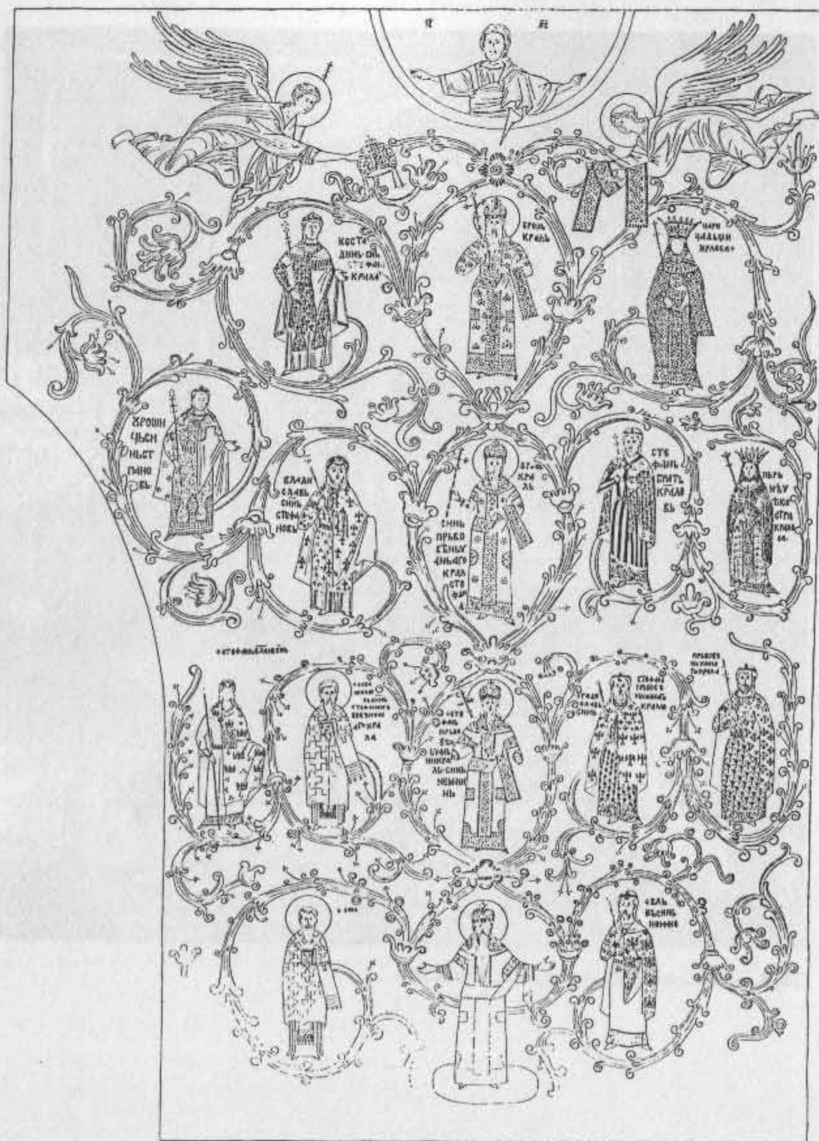
26) Краљ Милутин, Краљева црква у Студеници, 1314.



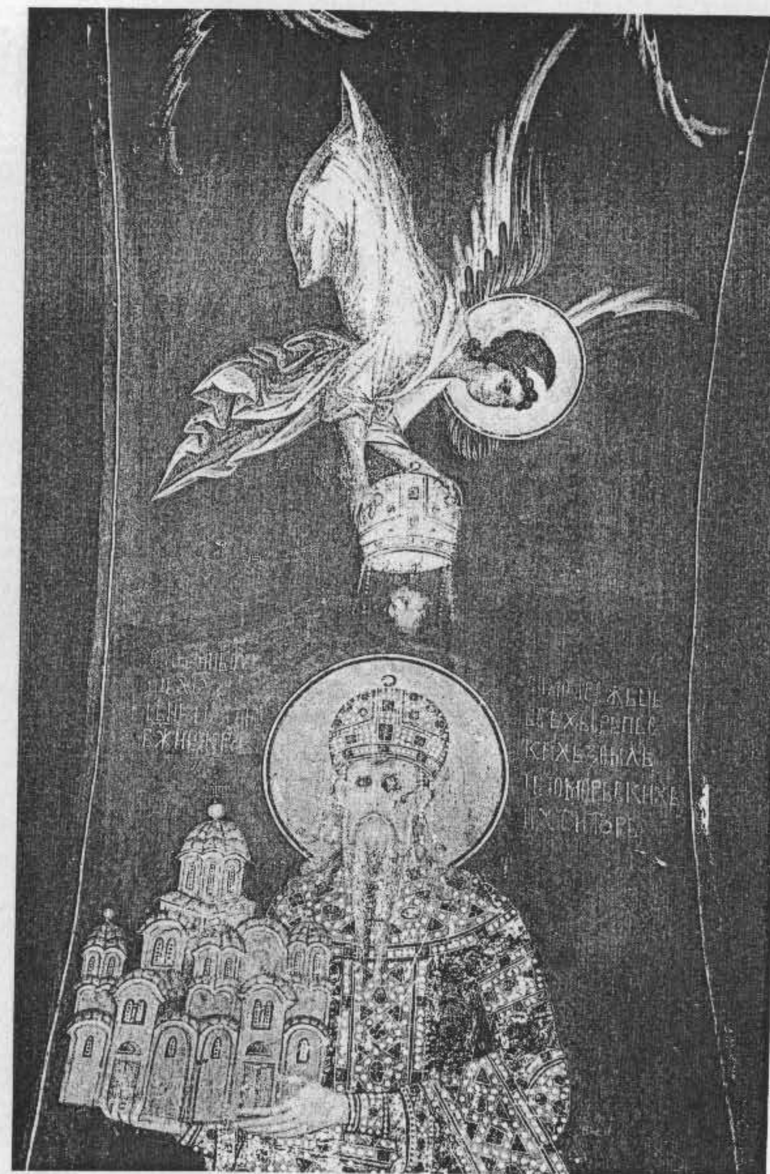
27) Краљица Симонида, Стефан Милутин и св. Георгије, Старо Нагоричино, 1317.



28) Краљ Милутин, Хиландар, наос, 1320–1321.



29) Лоза Немањића, Грачаница, припрата, 1318–1321.



30) Анђео крунише краља Милутина, Грачаница, наос, 1318–1321.



31) Краљ Стефан Дечански пред Христом, Дечани, покрај иконостаса, 1343–1345.

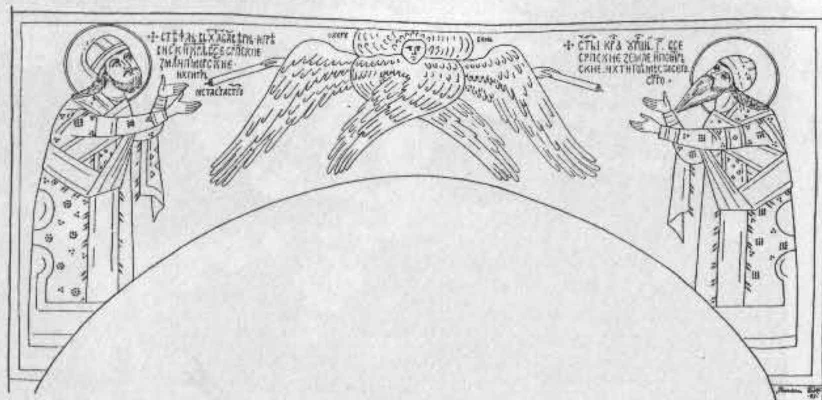


32) Сабор св. Симеона Немање и краља Милутина, Пећка патријаршија, црква Св. Димитрија, око 1345.

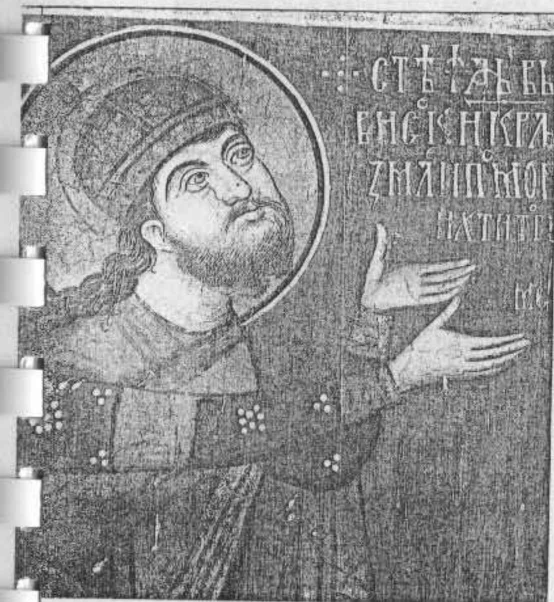


33) Лоза Немањића, Пећка Патријаршија, припрата, око 1333.

34) Лоза Немањића, Пећка Патријаршија, припрата, око 1333.



35) Краљ Душан и краљ Стефан Дечански, Дечани, припрата, изнад улаза у наос, 1343.



36) Краљ Душан, Дечани, припрата, изнад улаза у наос, 1343.



37) Краљ Стефан Дечански, Дечани, припрата, изнад улаза у наос, 1343.



38) Краљ Душан, млади краљ Урош и краљица Јелена, илустрација 12. кондака Богородичиног акатиста, Дечани, јужни параклис, пре јесени 1343.



39) Краљ Стефан Дечански и краљ Душан, Дечани, наос, јужни параклис, пре јесени 1343.



40) Млади краљ Урош, краљица Јелена и Симеон Синиша (?), Дечани, наос, јужни параклис, пре јесени 1343.



41) Краљ Душан, син му Урош и краљица Јелена, Сопоћани, спољашња припрата, 1342–1345.



42) Царица Јелена, цар Душан и краљ Урош, Лесново, припрата, 1349.



43) Царица Јелена и цар Душан, Лесново, припрата, 1349.



44) Краљица Јелена, краљ Душан и млади краљ Урош, крај Христа и св. Јована Претече, Љуботен, пре краја 1345.



45) Краљ Душан, краљица Јелена, млади краљ Урош у средини, између охридског архиепископа Николе, св. Николе лево и св. Саве Српског, Симеона Немање десно, црква св. Николе Болничког у Охриду, јужни трем, 1345.



46) Краљ Душан и краљица Јелена, црква Св. Николе Болничког у Охриду, јужни трем, 1345.



47) Царица Јелена и краљ Урош, Матеич, око 1355.



48) Цар Душан, Матеич, око 1355.

49) Лоза Комнина–Асена–Немањића, детаљ, Матеич, око 1355.



50) Део статуе цара Душана, Св. Арханђели код Призрена, 1348–1352.



51) Цар Урош и краљ Вукашин, Псача, 1365–1371.

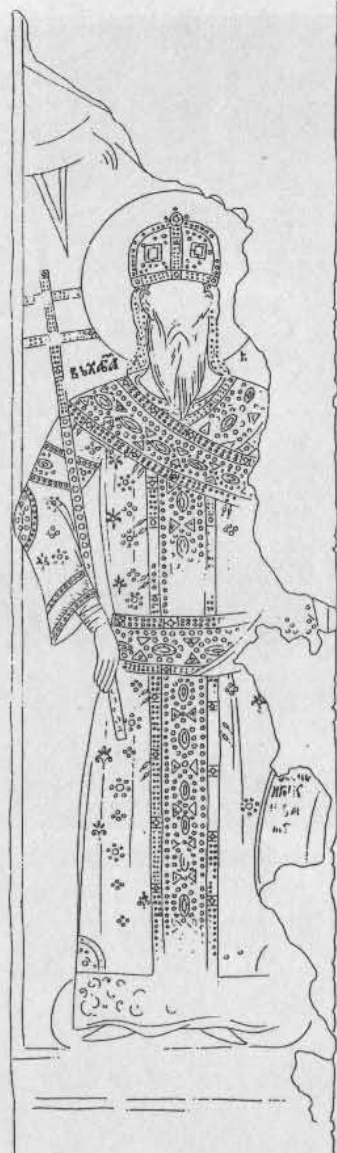


52) Цар Урош, детаљ са сл. 51



53) Краљ Вукашин, детаљ са сл. 51





54) *Краљ Марко и краљ Вукашин, Св. Арханђели у Прилепу, око 1372.*



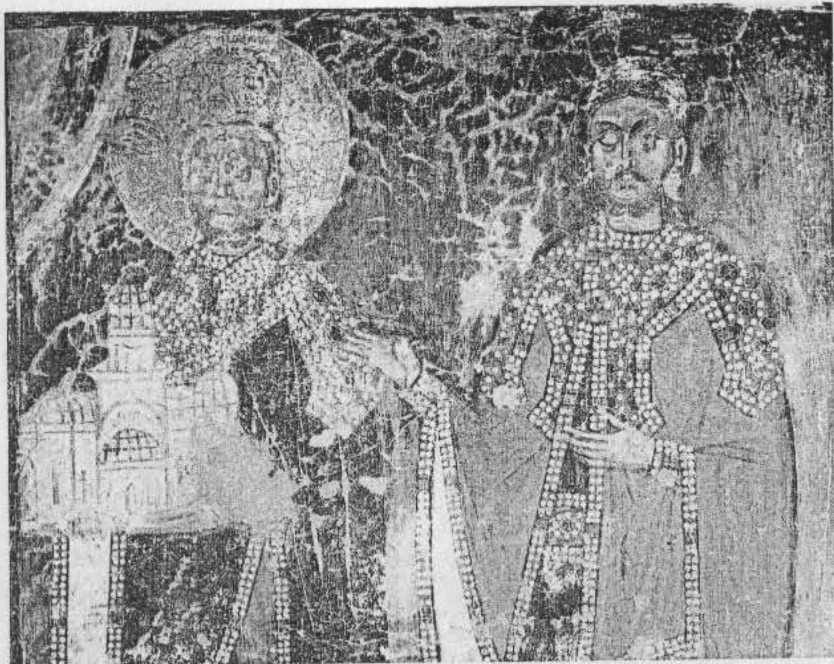
55) *Кнез Лазар, са синовима Стефаном и Вуком и кнегиња Милица, Раваница, 1384–1387.*



56) Вук Лазаревић и деспот Стефан, Љубостиња, 1402–1405.



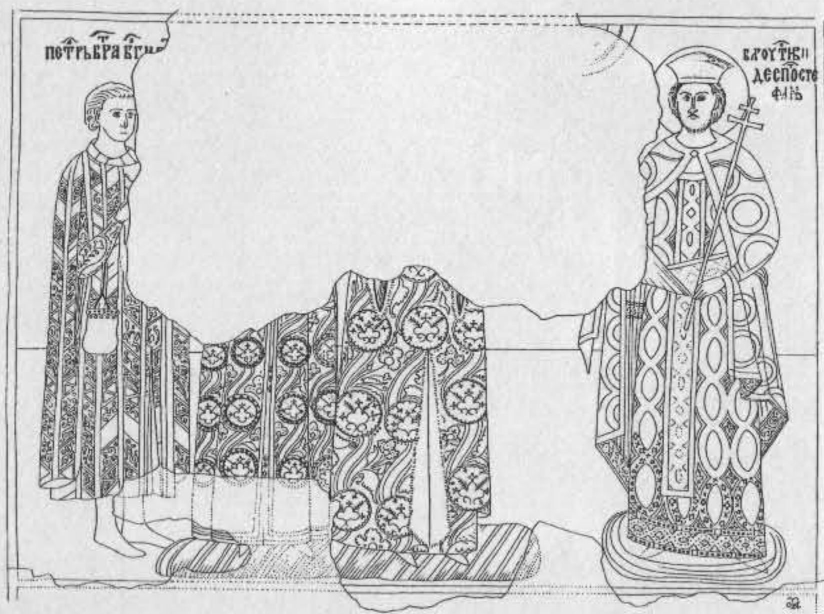
57) Кнегиња Милица, Љубостиња, 1402–1405.



58) Деспот Стефан и господин Вук, Руденица, 1402–1405.



59) Деспот Стефан и господин Вук, Руденица, 1402–1405.



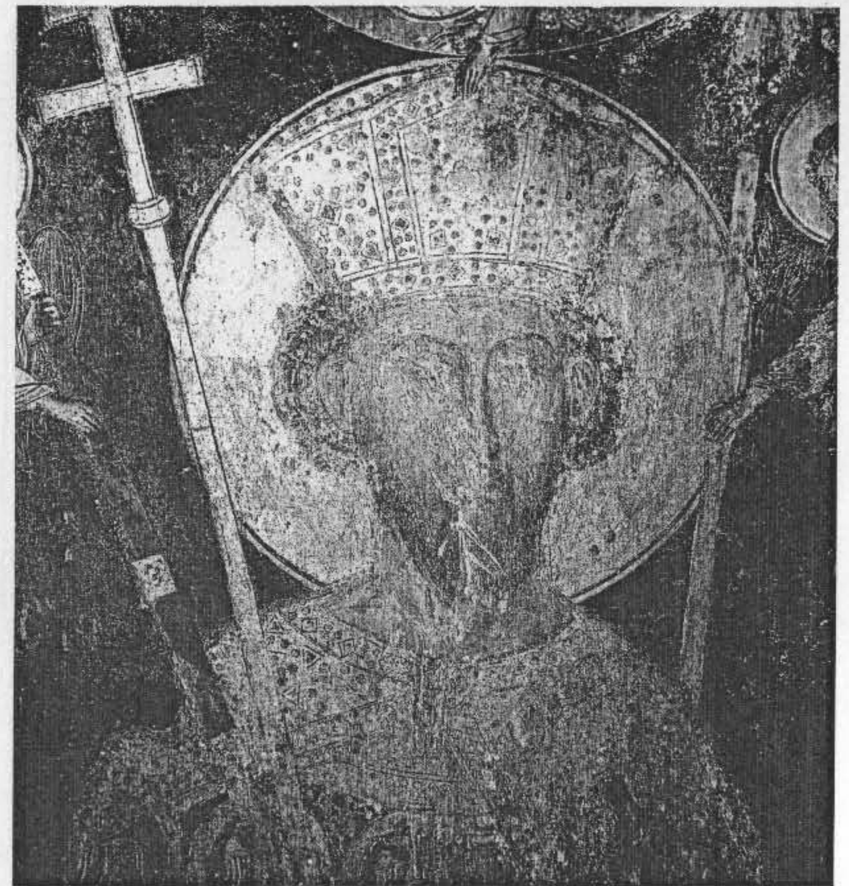
60) Деспот Стефан и ктитори, Каленић, припрата, око 1413.



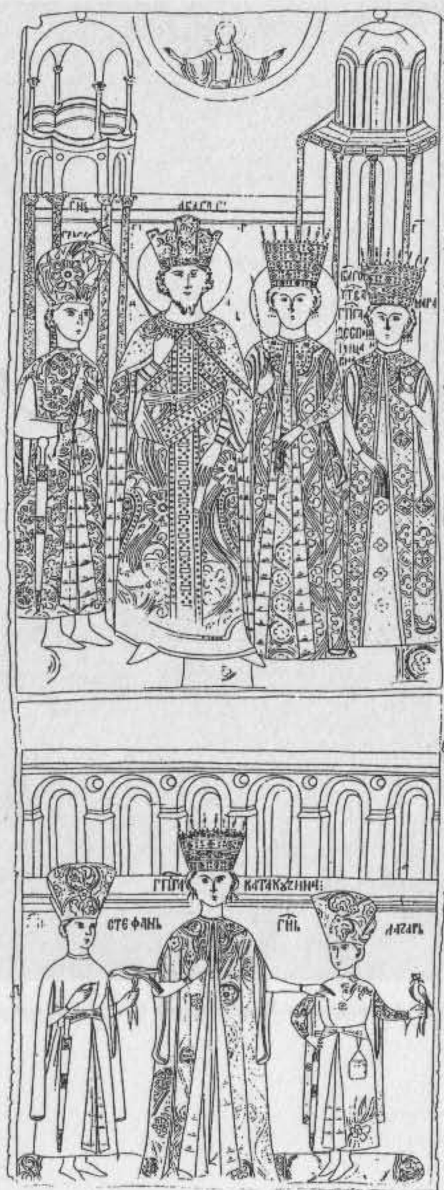
61) Деспот Стефан, Каленић, око 1413.



62) Деспот Стефан приноси модел храма Светој Тројици, Ресава (Манасија), око 1415–1418.

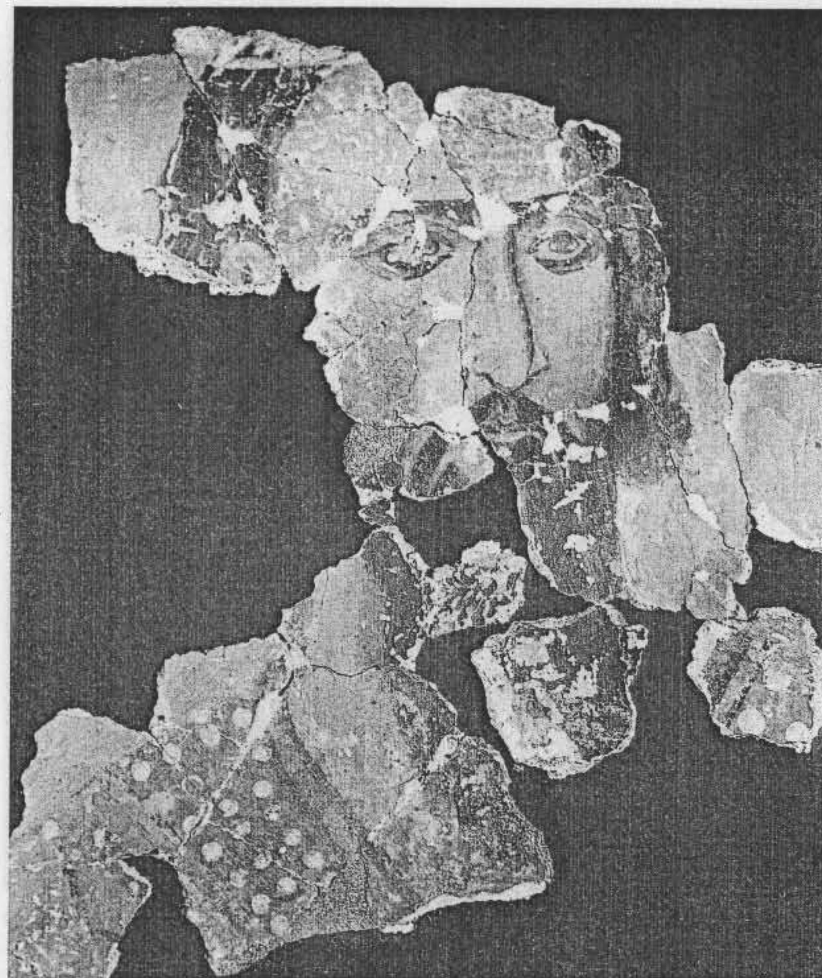


63) Деспот Стефан, Ресава (Манасија), око 1415–1418.

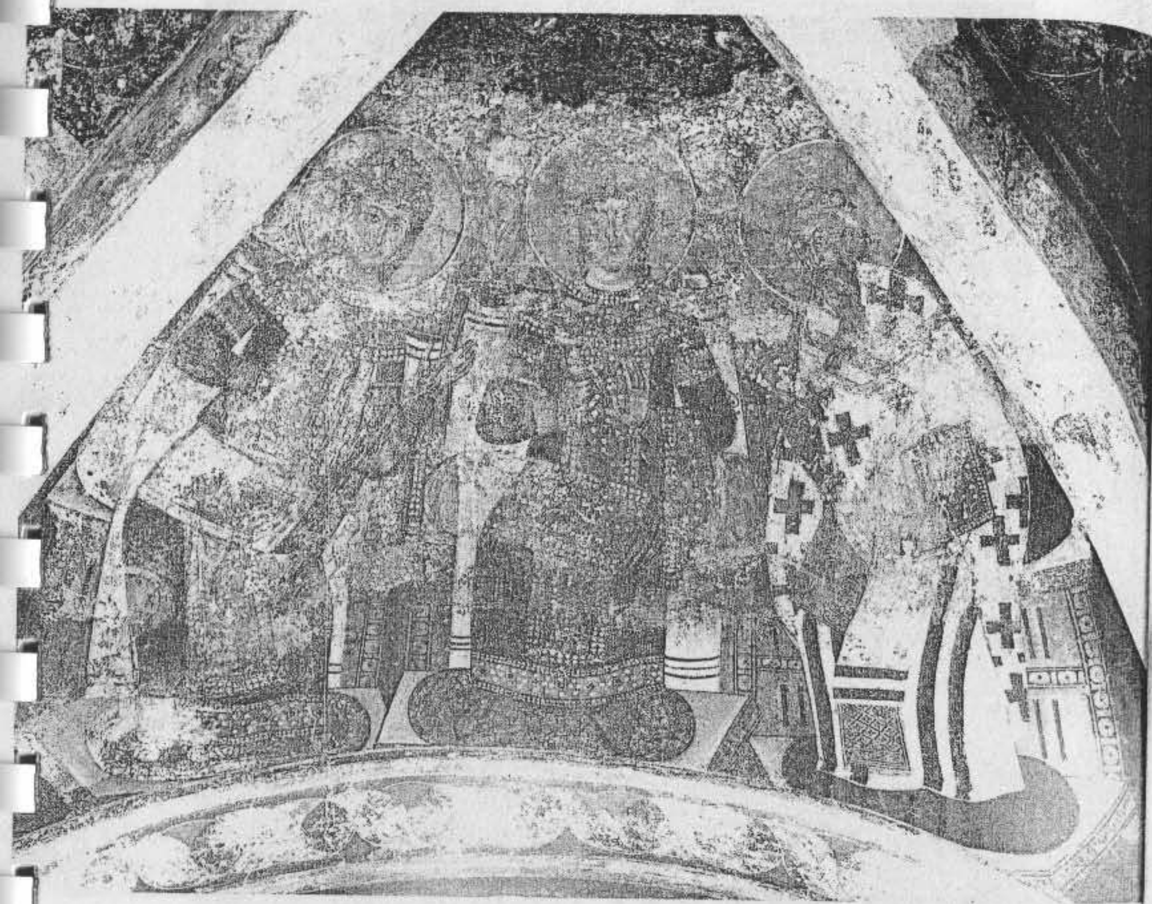


64) Деспот Ђурђе Бранковић и деспотица Јерина са децом, Есфигменска повеља, манастир Есфигмен на Светој Гори, 1429.

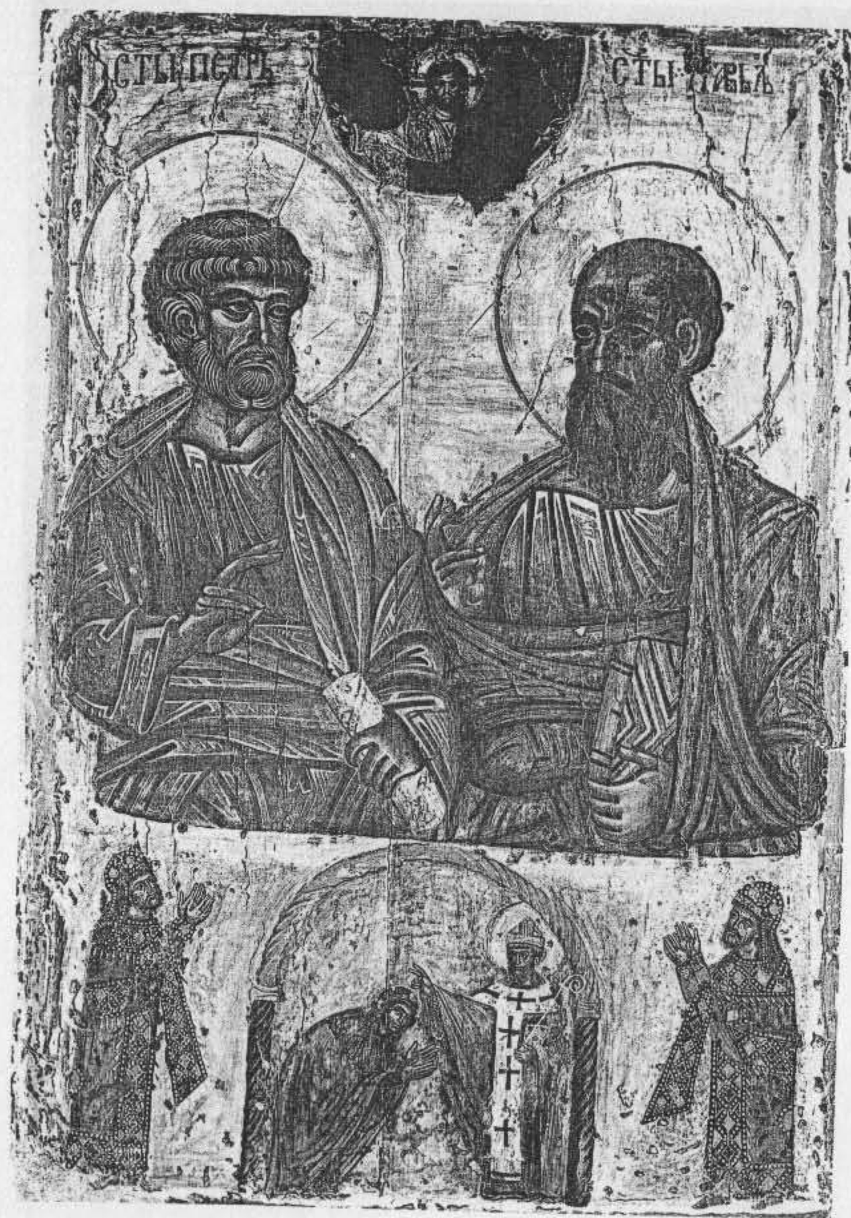
ТАБЛЕ КАСНИЈЕ ОТКРИВЕНИХ И ПРЕПОЗНАТИХ ПОРТРЕТА СРПСКИХ ВЛАДАРА



65) Велики жупан Стефан (касније краљ Првовенчани), Студеница, северна кула крај главног улаза, 1208/1209.



66) Краљ Милутин, краљ Драгутин и архиепископ Јевстатије I на сабору у Дежеви, Драгутинова капела у Ђурђевим Ступовима крај Раса, 1282/1283.



67) Краљ Милутин, Јелена Анжујска пред црквеним великодостојником и краљ Драгутин, икона св. Петра и Павла, ризница цркве Св. Петра, Ватикан, крај XIII века (према копији Зденке Живковић)



68) Краљ Милутин, црква Богородица Љевишка у Призрену, 1310–1313.



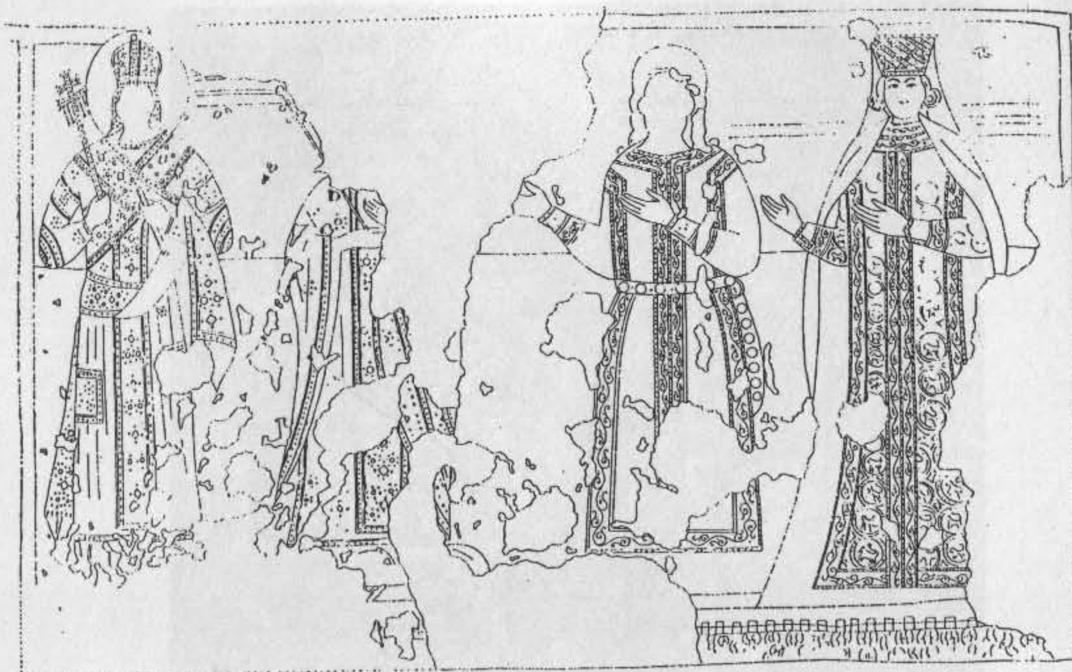
69) Краљ Стефан Првовенчани и Милутинов син Стефан (будући краљ Дечански), црква Богородица Љевишка у Призрену, 1310–1313.



70) Византијски цар Андроник II, краљ Милутин и првомученик Стефан, Хиландар, припрата, 1320–1321.



71) Краљ Стефан Дечански и млади краљ Душан, икона св. Николе, катедрала у Барију, трећа деценија XIV века.



72) Краљ Душан и краљица Јелена са војводом Дејаном и његовом женом Владиславом, црква Богородице у Кучевишту, око 1335.



73) Христос крунише краља Душана и младог краља Уроша, а анђео краљицу Јелену, манастир Полошко, 1343–1345.



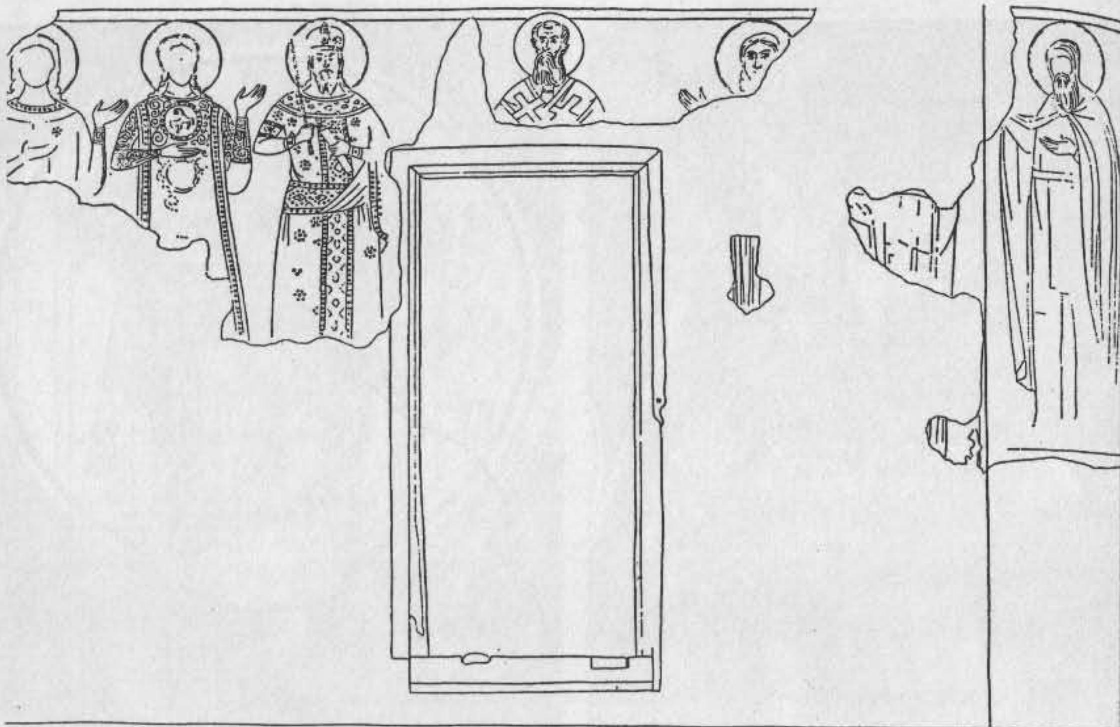
74) Патријарх Јоаникије, цар Душан, краљ Урош и св. Сава, Пећка патријаршија, црква св. Димитрија, око 1345.



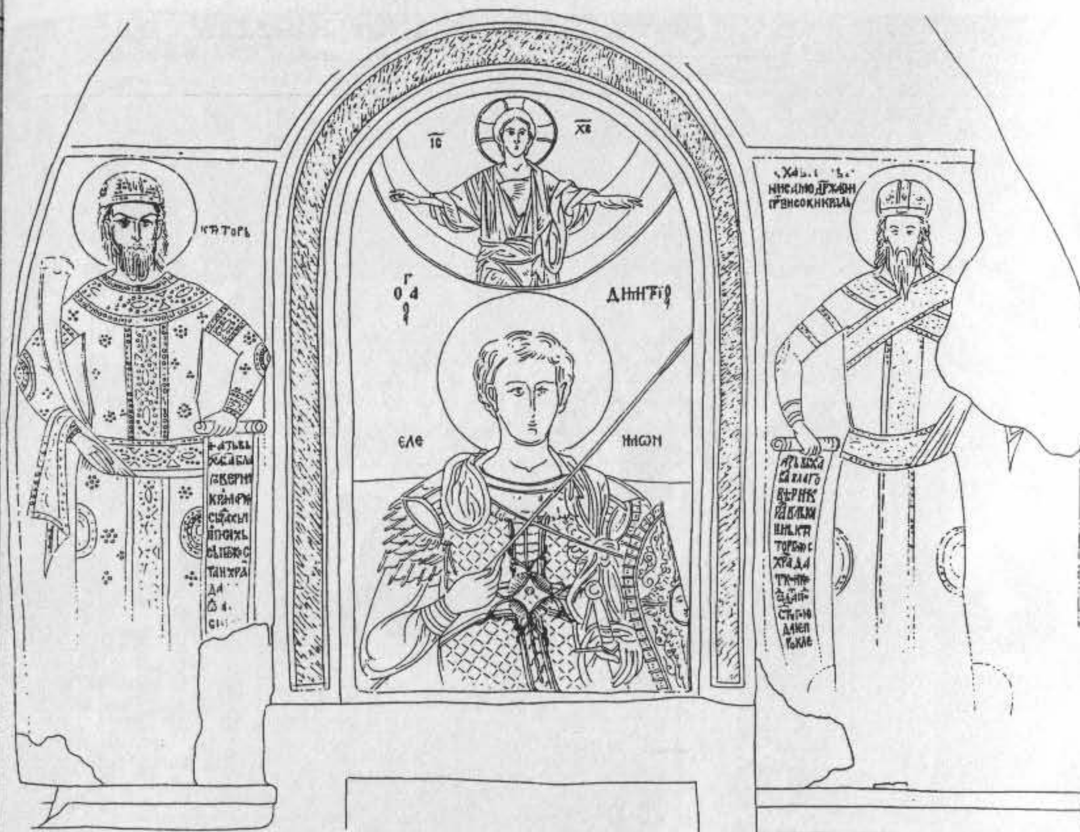
75) Цар Душан, детаљ са сл. 73.



76) Млади Урош, детаљ са сл. 73.



77) Цар Урош (трећи с лева), између Гргура и Вука Бранковића и клирика пред попрсјем св. Григорија, црква Богородица Перивлепта у Охриду, фасада параклиса св. Григорија, 1365.

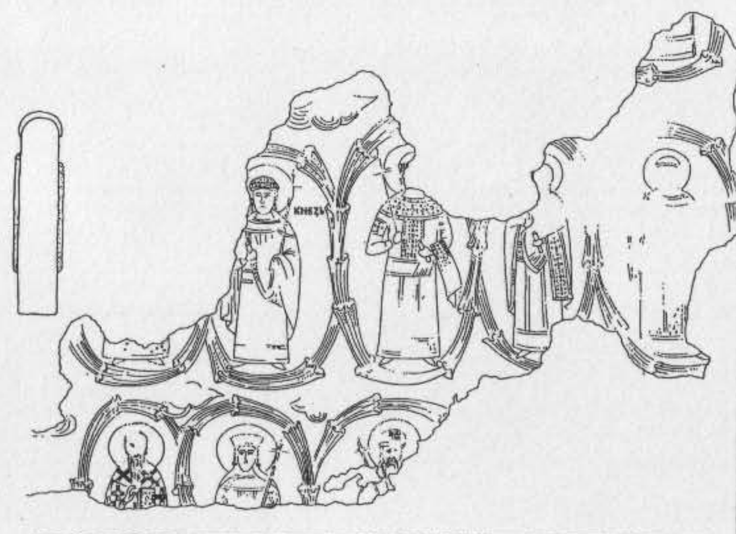


78) Краљ Марко и краљ Вукашин, Марков манастир крај Скопља, јужни улаз, 1376/1377.



79) Краљ Марко, Марков манастир крај Скопља, јужни улаз, 1376/1377.





80) Лоза Немањића, Лазаревића и Бранковића (?), манастир Студеница, улазна кула, прва половина XV века

САДРЖАЈ

УРЕДНИЦИ:

РАДОМИР СТАНИЋ
СРЕТЕН ПЕТКОВИЋ

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИОНОГ ОДБОРА:

ЗОРИЦА ДАВИДОВ

ЛЕКТОР:

БОГДАН А. ПОПОВИЋ

ПРЕВОД НА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК:

др ВЕСЕЛИН КОСТИЋ

ОПЕРАТИВНИ УРЕДНИК:

МОМЧИЛО ПАВЛОВИЋ

ПОРЕКЛО ЦРТЕЖА:

ДРАГОМИР ТОДОРОВИЋ 27, 29, 33, 41, 42, 45, 54, 55, 59, 60, 64, 78, 80
БРАНИСЛАВ ЖИВКОВИЋ 16, 17, 21, 24, 25, 35, 62
НИКОЛА ЦОНЕВ 44, 72, 73 (преузето из часописа Зограф, бр. 15, 16, 17)
ЂОРЂИ КРСТЕСКИ 45, 77 (преузето из књиге: Ц. Грозданов, Охридско зидно сликарство XIV века, Београд, 1980)

ПОРЕКЛО ФОТОГРАФИЈА:

фотографије у боји:

Легат ДУШАНА и РУЖИЦЕ ТАСИЋ при Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду; Републички завод за заштиту споменика културе, Београд

црно-беле фотографије:

Легат ДУШАНА и РУЖИЦЕ ТАСИЋ
2, 3, 4, 5, 6, 13, 14, 15, 19, 20, 22, 23, 30, 34, 36, 38, 43, 47, 48, 49, 56, 57, 58, 63, 66, 79
СРЕТЕН ПЕТКОВИЋ 9, 10, 11, 12, 32, 70, 74, 75, 76
СВЕТИСЛАВ МАНДИЋ 7, 8, 18, 51, 53, 68, 69
Републички завод за заштиту споменика културе
1, 26, 40, 61, 65
ИВАН ЂОРЂЕВИЋ 31, 50
ГОЈКО СУБОТИЋ 39
Народни музеј, Београд 46
Хиландарски одбор САНУ 28

ИЗДАВАЧ:

Републички завод за заштиту споменика културе, Божидара Аџије 11, Београд

ЗА ИЗДАВАЧА:

РАДОМИР СТАНИЋ, директор

Објављивање ове књиге омогућило је Министарство културе Србије

ШТАМПА:

ФОРУМ, Нови Сад

РЕАЛИЗАЦИЈА:

ROCKWELL, Нови Сад

Тираж: 1000 примерака

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75.052.041.5 (497.11)

РАДОЈЧИЋ, Светозар
Портрети српских владара у средњем веку / Светозар Радојчић ; [резимеа саставио Драган Војводић ; превод на енглески Веселин Костић]. – Београд : Републички завод за заштиту споменика културе, 1996 (Нови Сад : Форум). – 231, VIII стр. : илустр. ; 26 cm

1. изд. 1934. – Тираж 1000. – Стр. 117–126 : Белешке уз друго издање књиге Портрети српских владара у средњем веку / Сретен Петковић. – Стр. 127–134 : Књига Светозара Радојчића Портрети српских владара у средњем веку шест деценија касније.
– Résumé ; Summaries. – Регистар.
ISBN 86-80879-07-X.

а) Фреске – Ликови – Владари – Србија

ИД=47770892